**Jan LaRue plantea un análisis global** del estilo musical **en el que intervienen todos los elementos**, para dar **a la composición el valor de algo** integrado y coherente. **Este enfoque amplio, ambicioso**, no se limita al **análisis armónico-tonal al uso**, sino que tiene en cu nta **la totalidad** de los **fenómenos** q articipan en **configuración** gánica **de la** li **tensiones** generales. **El proceso que sigue LaRu** una lógica aplastante, observando con precisi s aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general a lo particular. Así, nos lleva a dilucidar la influencia que tienen en la configuraci del estilo, el sonido (y dentro de él, el timbre, i intensidad, los matices y los tipos de textura), la armonía, la melodía, el ritmo y el c iento.

Lo que pretende LaR a través del análisis del estilo musical, es acercarnos a la obra de creación, haciéndonos descubrir, a través de sus distintos elementos, su originalidad y su vivencia particular. Esta obra ofrece al oyente y al intérprete, al maestro y al estudiante, un camino para comprender la naturaleza de la forma y del movimiento musicales, y las diversas facetas de la experiencia musical.

Jan LaRue nació en Indonesia, en 1918, e hizo sus estudios en los Estados Unidos, doctorándose en Harvard en 1952. Desde 1957 es profesor en el Departamento de Música de la Universidad de Nueva York. Sus trabajos de investigación abarcan, además del campo propio de este libro, la musicología histórica, la etnomusicología y las aplicaciones del ordenador al campo de la música.

ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL Jan LaRue

Jan LaRue

# ANÁLISIS DEL ESTILO MUSICAL

Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal



EDITORIAL LABOR, S.A.

Traducción de
Pedro Purroy Chicot

Revisión de
Carles Guinovart Rubiella

Cubierta de
Jordi Vives

Primera edición: 1989

Título de la obra original:
*Guidelines for Style Analysis*



Depósito legal: B. 17.907-1989
ISBN: 84-335-7855-3

Printed in Spain - Impreso en España

Impreso en Imprenta Juvenil, S.A.
Maracaibo, 11 - 08030 Barcelona

# ÍNDICE GENERAL

# Prólogo a la edición española

La traducción de este libro viene a cubrir una imperiosa necesidad en los estudios de música de nivel superior. En el Reglamento oficial de los conservatorios españoles hasta ahora vigente (Decreto 2618/1966 de 10 de setiembre), no se contempla, por desgracia, el *análisis musical* como materia obligada de estudio, siendo; como es, junto a la composición, el río madre al cual van a desembocar todos los otros estudios de formación teórica: acústica, armonía, contrapunto, formas musicales, etc. El análisis llega a justificarlos a todos plenamente, contexturizándolos en el sentido del valor artístico de la música. Esta carencia en el plan oficial de los estudios de música priva al músico español que ha cursado todas las materias exigibles de una dimensión que está en la base de su más completo desarrollo musical (en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona hemos implantado, quizá artificiosamente, esta materia en el cuarto curso de Armonía, como clase colectiva, en donde se trabaja, dentro de lo posible, el *análisis schenkeriano*). El análisis de la música, la interpretación de textos pautados (y me complace casar aquí el concepto de *interpretación* con el de *análisis*) es algo completamente imprescindible, tanto para el intérprete-instrumentista como para el músico (y no solamente el teórico) que pretenda penetrar seriamente el sentido de una obra. En este punto, pues, la armonía, el contrapunto o la forma musical toman, de manera convergente, su más completo significado. Por tanto, es completamente absurda su ausencia en los planes de estudio que han marcado hasta ahora la enseñanza oficial (como, dicho sea de paso, también lo es que no se haya institucionalizado el estudio de la música del siglo XX). Es una gran labor y una gran responsabilidad las que afronta el Ministerio, al tener que adaptar los estudios en general y, por tanto, también los de música, a una exigencia europea y una equiparación con los paises miembros de la CEE. Nos acercamos a la mítica fecha de 1992 en la que entraremos en dura competencia, también a nivel de enseñanza, con los países miembros. Se está planteando además una gran reforma de las enseñanzas artísticas que precisará, para ser efectiva, de una auténtica infraestructura que permita su expansión y desarrollo. Éste puede ser un momento adecuado para la creación de esas infraestructuras y para plantear objetivos educativos que permitan al estudiante inquieto alcanzar un grado de profesionalismo altamente cualificado.

Se comprenderá mejor ahora por qué decimos que esta traducción ha surgido de una gran necesidad pedagógica y que su aparición contribuye a que se vaya llenando la gran carencia que hay en la bibliografía musical española de obras de tipo técnico. Lo más atractivo, sin embargo, del libro es que no se refiere al tipo de análisis más o menos convencional, como suele ser el del análisis armónico, al que, como mucho, nos han acostumbrado nuestros sistemas de enseñanza, sino al *análisis del estilo musical*, a la detección de los rasgos característicos, no ya solamente de un período o una época, sino del modo de hacer del mismo individuo,

*modus faciendi* que implica, por definición, su mundo subjetivo. Sólo con lo dicho, el tema se adivina ya complejo, aunque quizá por ello pueda resultar mucho más apasionante. ¿Qué normas tenemos para diferenciar un estilo de otro? El proceso que sigue LaRue es de una lógica extraordinaria, observando con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general a lo particular. Así nos lleva a dilucidar la incidencia que tiene el sonido (y dentro de él, el timbre, la intensidad, los matices, los tipos de textura) en tal o cual estilo; la armonía, la melodía, el ritmo, para que el conjunto de ellos nos haga sentir, a través de su espectro general, la noción de crecimiento musical; crecimiento que aparece como resultante de los cuatro elementos anteriores pero que, a su vez, se manifiesta también como quinto elemento contributivo. Estas cinco categorías reunidas en la sigla SAMeRC, llegan así a formar, en su conjunto, una propuesta de estudio para abordar cualquier obra musical. Por su parte, el crecimiento (uno de los aspectos más interesantes del libro) se manifiesta, en último término, como expansión formal, pues se trata del crecimiento orgánico de todos los elementos, en una u otra proporción, que da a la composición su razón de ser.

En realidad, lo que plantea el autor es un análisis global del lenguaje musical, en el que intervienen, como hemos dicho, todos los elementos, para dar a la composición el valor de algo integrado y coherente. Este enfoque amplio, ambicioso, no se limita al análisis armónico-tonal al uso, sino que tiene en cuenta la totalidad de los fenómenos que participan en la configuración orgánica de la línea de tensiones general; ese movimiento interior de la música que, al modo de un electrocardiograma para el médico, señala al analista una resultante que se identifica, en último término, con la forma musical. Lo que pretende LaRue con el análisis del estilo es acercarnos a la obra como creación, haciéndonos descubrir, a través de los distintos elementos que la constituyen, su originalidad y su vivencia particular. En este contexto toman nuevo sentido conceptos como *forma musical*, que no se refiere ya únicamente a la sucesión o elaboración de temas primeros y segundos, o a llenar de contenido unos moldes, sino que se manifiesta, desde el análisis del estilo, como el auténtico sismógrafo de cuanto acontece en la obra, en el sonido, en la armonía, en la melodía o en el ritmo, de cuya combinación se observa el crecimiento, el empuje progresivo-regresivo que, en última instancia, a través de puntos culminantes, crestas y valles, marcan la configuración propia del flujo sonoro. Así pues, lo que hace a este libro particularmente interesante es que confiere un nuevo valor a la noción de forma musical, puesto que, en lugar de atenerse a la parte del continente, a los estereotipos establecidos, se integra plenamente en el contenido, en la sustancia misma de la música y, por ende, en su valor expresivo y de comunicación (dado el rico valor abstracto del arte sonoro, la forma entra ahora, más que nunca, en la configuración del subjetivismo). Por esto no le sirven los conceptos estandarizados de la convención formal y puede alegar, poco antes de terminar el primer capítulo, «lo difícil que resulta tratar de encontrar un modelo de forma sonata o rondó», puesto que cada obra en sí misma vive una vida propia que es única.

Ante esta magnífica propuesta, el que suscribe —en tanto que enseñante de la cátedra de Composición y Análisis Musical en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona— no podía permanecer indiferente ya que éste es el proceso que se vive en las clases cada día, incitando a cada aprendiz de compositor a vivir plenamente la aventura de una nueva obra, buscando la coherencia entre lenguaje y forma, dentro de una gran libertad de planteamientos, pero sin perder de vista el sentido orgánico de las partes con el todo, es decir, el sentido más profundo, aunque a veces único, de la forma musical.



Aun cuando se trata de un libro técnico, de invitación al análisis y, por tanto, cargado de fórmulas, pautas e instrucciones, es éste un libro escrito con entusiasmo, lleno de observaciones sutiles referentes al estilo musical y, por ello, apuntando al corazón mismo de la música. Lejos de lo que podría suponerse, no se trata sólo de un manual de reglas, normas o pautas de aplicación fría o rutinaria, observaciones técnicas que a menudo acaban en sí mismas, sino que dichas observaciones se hacen siempre con proyección, mediante un planteamiento abierto que deja lugar a la aventura investigadora. La función quizá más específica del libro de LaRue es la de enseñar a relacionar, a inmiscuirse, a través del SAMeRC, en el espectro producido por la interacción de todos los elementos, a hacer sentir y comprender la fuerza del movimiento musical, cosa que, para nosotros, resulta sumamente interesante y hasta novedosa. No sé, incluso, si hasta demasiado novedosa para ser convenientemente asimilada: la superabundancia de normas, pautas de todo tipo y tipologías diversas, su exceso de información que, en cierto momento, llega a ser apabullante, hace que el libro pueda resultar duro y quizá de difícil lectura, si no se conecta con el espíritu eminentemente musical que lo preside y se le quiere ver, por el contrario, con sus largas listas de términos específicos, como un recetario de fórmulas infalibles. El libro de Jan LaRue quiere ser, sobre todo, una ayuda para una mejor comprensión musical, para entender el arte de la música desde sus mismos procedimientos y profundizar así mejor en sus contenidos. A pesar de todo, juega también una baza importante el subjetivismo, la apreciación individual. Un mismo ejemplo puede ser valorado de modo diferente por distintas personas, porque, en realidad, el análisis es también un arte, un arte eminentemente sutil, puesto que el «análisis del estilo» es, en última instancia, *el gran arte de la interpretación*. Y al estudiante de composición esta aproximación analítica al fenómeno musical artístico le ayudará a organizar su propio lenguaje, a encontrar su camino de Damasco, siempre a través de la sedimentación de una multiplicidad de estéticas y comprensión profunda de cantidad de lenguajes.

Es curioso que cuando hablamos de análisis musical hay quien teme todavía que se quiera reducir la música a la fría descomposición de un mecanismo funcional, descubriendo, como si se tratara de revelar los trucos en un juego de prestidigitación, precisamente aquello que, en su misterio, era lo que más fascinaba. Posiblemente consideren que el análisis pretenda disecar la música, privarla de su espíritu vivo (ese espíritu que surge de la más pura intuición) y, por tanto, que pierda su encanto y atractivo. A mí me gustaría decirles que el análisis nunca llegará a matar el espíritu de la música, el misterio de la obra de arte, porque el duende que le alienta es inaprehensible. Como en el descubrimiento del espacio sideral, que se muestra más grande cuanto más se le estudia, el amor a la música crece con el conocimiento, pues se trata de bucear en ese pozo insondable que es el misterio del arte como expresión de la gran incógnita del hombre.

En el trasfondo de la obra que presentamos hay una muy legítima mentalidad informática que apunta hacia el procesamiento de datos. Ello no nos sorprenderá demasiado si advertimos que el autor ha tenido en cuenta en varios trabajos suyos el uso del ordenador en el campo musical. Sin embargo, el espíritu de la obra es, sobre todo, el de la captación, a partir de un máximo de información técnica, de los valores artísticos, personales, del estilo. Podría decirse incluso que, aun en el supuesto de que el libro que presentamos no llegara a ser plenamente comprendido, su lectura sería de gran ayuda para penetrar mejor el sentido de la música (que en última instancia es lo que nos proponemos todos los que, desde diferentes ángulos, nos acercamos a ella). Tener una mayor penetración de los distintos elementos del SAMeRC, escuchar, por ejemplo, las funciones activas del ritmo o de la textura para valorar mejor el acercamiento a un área culminante, nos puede

proporcionar, en el caso de la audición musical, una escucha mucho más viva en el proceso de recreación interior de la obra musical.

La puesta a punto en castellano ha sido laboriosa y difícil. No ha resultado fácil la elección de ciertas nomenclaturas y algunos términos que, al traducirlos, resultan ahora de nuevo cuño, tales como la palabra *crecimiento* («growth»), o el concepto mismo de direccionalidad. La palabra *stress*, tan frecuente en el capítulo del ritmo, se ha mostrado igualmente compleja, y se ha tenido que traducir, unas veces, como «fuerza», otras, como «acentuación» y, las más de ellas, como «tensión». Otras decisiones importantes que han tenido que tomarse han sido las de la ordenación de las partes articulativas en la estructura del discurso, de las frases y períodos, ya que, según unas escuelas, la frase forma parte del período, mientras en otras es el período el que forma parte de la frase. Como todos los terrenos están igualmente abonados, optamos finalmente por la propuesta misma que hace LaRue: motivo, subfrase y frase, para las pequeñas dimensiones; período, párrafo, sección y parte, para las dimensiones medias; y movimiento, obra o grupo de obras, para las grandes dimensiones.

Otro detalle que dificulta la claridad es la parquedad de ilustraciones, la casi ausencia de ejemplos gráficos que le confiere todavía un carácter más concentrado y severo. Es evidente que debería existir un libro práctico que complementara el que ahora tenemos en las manos, cosa que, según dice el autor en el prefacio, está en proyecto.

No me queda más que expresar mi agradecimiento a todos los que han hecho posible la publicación de este libro en castellano, empezando por la propia Editorial Labor, que ha aceptado el reto que este tipo de publicaciones profesionales representa; siguiendo por el traductor, señor Pedro Purroy, profesor de Armonía en el Conservatorio de Zaragoza, quien ha asumido la pesada carga de una traducción difícil y compleja; y, también, por descontado, a todos aquellos amigos, colegas y hasta discípulos —a quienes va dirigido fundamentalmente el libro, y entre los cuales destacaría por su dedicación a Juan Luis García Díaz (de León)— que con su lectura atenta me han ayudado a dar al libro la forma que ha tomado.

Carles Guinovart
Catedrático de Composición
en el Conservatorio Superior Municipal de Música
de Barcelona

# Prefacio

Muchos libros reivindican en el momento de su publicación la virtud de su novedad. Éste, sin embargo, es un libro que ha surgido de innumerables fuentes y su principal atractivo estriba, quizá, en la nueva manera de presentarlo. Aunque la gran variedad de procedimientos musicales será tratada en el libro a través del análisis, es decir, desde la propia partitura y signo musical, deberá encontrar su explicación, estructura y sustancia a través de las palabras. Existen dos razones plenamente justificativas de esta verbalización acerca de la música. Primeramente, las técnicas adquiridas de observación que permiten una mejor comprensión necesitan de las palabras para la recopilación de datos, memoria y argumentación. En segundo lugar, poco podríamos comunicar acerca de nuestras investigaciones y opiniones sin la ayuda de las palabras. Mientras la musicología histórica, obviamente, hace el uso más directo de las ayudas verbales en la observación y en su posterior plasmación en escritos, la teoría y la interpretación musicales tienen también un enorme interés en comunicar los hallazgos que inciden en su comprensión específica de la música. Así pues, este libro plantea una estructura esencial para el análisis en forma de organigrama (véase la página 2). Esta estructura, u organigrama, aunque para facilitar su uso ha sido planificada por categorías, no está pensada como un método teórico cerrado en sí mismo, sino más bien como una destilación de la experiencia, organizada sistemáticamente para ayudarnos a recordar los potenciales que se encuentran detrás de cada pieza musical. Más que de una sucesión de casillas (compartimentos estancos) se trata de una red flexible a través de la cual pasa la música dejando un tejido residual de trazos a partir de los cuales percibimos la esencia del estilo. Sobre estas sugerencias, el especialista siempre podrá añadir sus detallados refinamientos y sus ampliaciones (o limitaciones) personales; pero como punto de partida esta estructura analítica del estilo puede servir tanto al musicólogo como al teórico o al intérprete.

Si existe algo nuevo en esta estructura que proponemos (y quienes han trabajado en ella parecen haber encontrado una novedad real en el planteamiento) es el intento de lograr una comprensión amplia y a la vez sencilla. Por consiguiente, toda la estructura se expande hacia estos objetivos partiendo de una premisa central muy simple: que la música es un proceso de crecimiento que combina dos aspectos: primero, las impresiones, en gran medida momentáneas, que sentimos como movimiento; y en segundo lugar, los efectos acumulativos de este movimiento que nosotros retenemos, sedimentándolos, en un sentido de forma musical. Como medio de exploración de las fuentes originales del movimiento y la forma, los cuatro elementos (sonido, armonía, melodía y ritmo) proporcionan un terreno familiar en el que moverse. Finalmente, a fin de evitar o controlar mejor las confusiones que puedan producirse en la superposición de las observaciones (por ejemplo, el acento que demarca un compás puede no ser la acentuación o tensión que ejerce el control en una frase o período musical), así como las omisiones que

pueden derivarse de miopía o hipermetropía musicales, el analista del estilo debe dirigir sistemáticamente su observación a las dimensiones grandes, medias y pequeñas, cambiando su centro de atención desde la totalidad del movimiento a la parte, y de ésta, finalmente, a la frase. De este modo sus observaciones sobre el movimiento y la forma se acumulan con toda naturalidad en una serie de datos comparables en importancia.

Así pues, lo que verdaderamente ofrecen estas pautas para el análisis del estilo son sugerencias más que órdenes, recordatorios más que imperativos. Por esta razón, no debieran entrar en conflicto con ningún otro método de análisis. Todas las ideas asequibles procedentes de otros planteamientos pueden aportar ampliaciones oportunas al análisis del estilo, mientras el doble carácter abierto-cerrado de la presente estructura puede todavía adaptar en áreas particulares cualquier tipo de técnica, por muy detallada y sofisticada que sea, incluyéndola como fuente adicional de observación y comprensión. En un sentido recíproco, el esquema analítico del estilo, por su misma naturaleza general, puede sugerir a menudo una serie de líneas de desarrollo capaces de fructificar en otros tipos de análisis.

Hace ya algunos años empecé a trabajar en una teoría de análisis bajo el título provisional de *Elementos de análisis del estilo*. Aunque este proyecto avanzó con firmeza, comprendí claramente que iba a necesitar muchos años para acabarlo, debido en gran parte a las carencias flagrantes que existen en muchas de sus áreas importantes. El ritmo, por ejemplo, necesita de todo un ejército de investigadores que se dediquen precisamente a la preparación de su estudio. A pesar de ello, se me hizo urgente, por razones pedagógicas, poder disponer al menos de una breve exposición de los principales puntos de vista referidos al análisis del estilo (mis discípulos fueron trabajando a partir de esbozos iniciales y resúmenes esquemáticos). Así pues, decidí retrasar la elaboración de un texto más extenso y detallado para extraer de él una exposición compacta de principios analíticos del estilo, utilizando el material de los Elementos que más había madurado para producir esta composición de pautas para el análisis.

Por el propósito de este libro podemos ver, pues, que el estilo musical puede ser más observable como una materia propiamente sonora, desde la música misma, que como un problema de filosofía. Hasta que el estudio en partitura del estilo musical haya avanzado suficientemente, será difícil probar y llegar a valorar las teorías de los estetas, tan persuasivos en sus argumentos. Por consiguiente, el estilo de una pieza, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal (o quizá, más recientemente, en la negación del movimiento o de la forma). Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones; por lo demás, el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales. Más ampliamente todavía: una serie de características comunes puede diferenciar toda una escuela o un período cronológico. Por supuesto, a medida que esas elecciones van siendo cada vez más generales, decrece la posibilidad de su aplicación a un compositor específico. El único remedio para esta dilución estadística es conseguir un análisis del estilo cada vez más profundo y perceptivo.

La intención con la que se plantean estas pautas es la de que puedan adaptarse natural y flexiblemente a los cursos ya existentes de análisis musical. Por ejemplo, este planteamiento analítico del estilo depara una serie de conocimientos básicos que pueden ser de gran utilidad en cursos como el de «forma y análisis», pues-



to que prepara e instruye al estudiante, capacitándole para una mejor percepción de las articulaciones y sistemas de relación. El libro también puede ser usado como texto para un curso específico de análisis de un semestre o de un año (como en la Universidad de Nueva York). Por supuesto, para tal uso, el material que se desarrolla en los capítulos sobre el «Crecimiento», «Símbolos para el análisis y estereotipos de la forma» y «El análisis del estilo en acción» puede suplirse por proyectos adicionales. Gran parte de la terminología utilizada es convencional y si existe algún tipo de prejuicio a lo novedoso del término *crecimiento*, no supondrá detrimento alguno el que se vuelva de nuevo a aquel más familiar de *forma*. (Sin embargo, al estudiar simultáneamente el movimiento y la forma en música, la palabra *forma* parece cada vez más insatisfactoria para describir la inmensa variabilidad y flexibilidad de los procesos musicales.) Al trabajar en un campo en el que existe tan poca terminología aceptada, lo que hicimos durante algunos años fue tratar de encontrar aquellas palabras que fueran válidas para ser aplicadas a los procedimientos musicales que íbamos a considerar. Sin embargo, inevitablemente algunos términos que pueden sonar a jerga van entrando con sigilo y, gradualmente, llegan a ser indispensables. ¿Puede alguien sugerir un término que sustituya completa y eficazmente la palabra «direccionalidad»? Desde luego, nos gustaría recibir sugerencias. Otro punto que afecta a la práctica es que uso *bars* en lugar de *measures*,[1] una preferencia personal derivada en parte de los años de ensayos con la orquesta y también del instinto hacia la economía tipográfica (el principio del mínimo espacio para la mínima unidad de comunicación). El resto de términos especiales del análisis del estilo se pueden localizar en el índice.

Este libro está dedicado a esas generaciones de estudiantes y colegas cuyas continuas preguntas han hecho inevitable que intentase darles alguna respuesta. Por esa razón, si hay aquí algún mérito, es de ellos; si, en cambio, hubiere también errores u omisiones de algún tipo, espero que ellos acepten toda la responsabilidad.

A los numerosos colegas que me han brindado sus valiosos comentarios y apoyo les expreso mi total agradecimiento, en la esperanza de que cada cual reconozca la parte que le corresponde. Entre los amigos más directamente involucrados vaya mi agradecimiento en primer lugar a la profesora Betty Churgin, del Vassar College. Su oportuna aportación de ideas, cuidadosa evaluación de sus aplicaciones a la enseñanza y la investigación, y el incentivo hacia la utilización de las grandes, medias y pequeñas dimensiones, han sido para mí de inestimable importancia. Valoro en la misma medida las sugerencias, profundas y de gran alcance, de mi colega el profesor Martin Bernstein, seguras al máximo y llenas de tacto a la vez, y únicas por su combinación de poso académico, alma musical y sentido práctico. A la profesora Elaine Brody, de nuestro colegio universitario, le debo agradecimiento por su extraordinaria contribución al progreso de este libro, puesto que impulsó el empleo de las versiones primitivas de las «pautas» en todo el trabajo histórico de su Departamento. Esa importante fuente de pruebas «de campo» se tradujo en valiosas sugerencias y confirmó la utilidad del SAMeRC tanto en el trabajo elemental como en el de tipo avanzado.

Remontándome más a la prehistoria de este libro, los profesores Walter Piston y Roger Sessions han influido hondamente en mi pensamiento acerca de la armonía y la línea, respectivamente. Después, en el Wellesley College, dos colegas míos, los profesores Howard Hinners y Hubert Lamb, me enseñaron más en discusiones informales y ocasionales que (todo) lo que había aprendido yo en bastantes cursos académicos. Las profundas revelaciones de míster Hinners en materia de armonía me transmitieron su ideal de observación minuciosa y una profunda

[1] Este punto no es relevante para nosotros puesto que nuestro término *compás* no tiene un posible sinónimo y, además, parece reunir la condición tipográfica que busca el autor. (N. del T.)

conciencia de la influencia estructural de la tonalidad. El interés de míster Lamb por el movimiento me ha ayudado a enfocar mis continuos intentos de explicar, al menos en parte, este misterio neurálgico de la música.

En el alma misma del proyecto han estado, por supuesto, los ciclos de estudiantes de mis clases de análisis del estilo y, muy en especial, mis ayudantes de investigación, que han reaccionado, asesorado, criticado, cotejado, mecanografiado, hectografiado, mimeografiado, experimentado y enseñado a mi lado: Eugene K. Wolf, Marian W. Cobin, Elvidio Surian y Floyd K. Grave. Me complace recordarlos aquí y hacer constar la deuda que tengo con todos ellos. Entre mis doctorandos hay varios que han empleado y extendido el enfoque estiloanalítico de maneras creativas que brindan importantes perspectivas nuevas a una obra futura. Estoy muy agradecido por esa nueva proyección a Shelley Davis, Steven Lubin, Judith Schwartz y Evangeline Vassiliades. A la señora Rena Mueller, secretaria ejecutiva del Departamento de Graduados de Música, y a la señorita Barbara Brancato, secretaria del Departamento Musical del Washington Square College, les debo infinitas gracias por haber mecanografiado y elaborado los borradores y patrones mimeográficos que hemos utilizado en las clases durante una serie de años. Las especiales dotes de la señora Mueller para el maquetado y la planificación tipográfica han transformado no pocos borradores manoseadísimos en un formato de inesperada elegancia.

Hay determinados círculos que consideran como cosa sumamente personal los agradecimientos a la familia del autor; pero si uno tiene en cuenta la enorme contribución de una familia, gran parte de ella oculta (aunque, tal vez, más a la manera de un volcán latente que a la de un iceberg), esa familia debería encabezar en realidad la lista. Existe, por suerte, un distinguido precedente en este sentido en cuanto a ausencia de formalismos al escribir sobre el análisis musical: si Donald Francis Tovey, en su dedicatoria de los *Essays in Musical Analysis*, puede referirse a las costumbres de Robert Trevelyan en el baño (Trevelyan *no* cantaba en la bañera), me siento autorizado de seguro a expresar aquí un agradecimiento intrafamiliar. Mi esposa Helen ha trabajado en tantas etapas y procesos de este libro que sería imposible reconstruir toda la gama de su ayuda y de mi constante gratitud. A lo largo de los años ha sabido emparejar la ayuda moral con su ayuda práctica, sobre todo mecanografiando cientos de páginas de borradores acabados de hacer cuando las revisiones hacían ya contrapuntísticamente indescifrable aquel cúmulo de páginas. Mis hijas, Chari y Christine, aunque acaso esto las sorprenda, me han ayudado también a hacer este libro: cuando interrumpían mi trabajo preguntándome a gritos cómo se escribía alguna palabra (y conste que había voluminosos diccionarios abiertos a propósito sobre atriles en los dos pisos de la casa... ¡Nunca sobrestimen ustedes la utilidad de proporcionarles a sus hijos libros de consulta!), me daban pie para contraatacar, interrumpiendo sus tareas escolares para pedirles que me leyesen algún párrafo para ver si estaba claro. Les estoy hondamente agradecido por sus comentarios al respecto, comedidos y útiles a la vez. Mi próximo libro va a echarlas en falta.

Aunque el presente enfoque estiloanalítico empezó a desarrollarse cuando enseñaba en Wellesley, la primera acometida verdadera para darle forma de libro vino del gran interés que expresara el difunto Nathan Broder, entonces redactor jefe musical de W.W. Norton. A su estímulo se unió el concurso de míster Robert Farlow, vicepresidente de la misma editorial; y cuando el libro estaba ya casi completo, tuve el placer de trabajar con su redactor jefe musical actual, míster David Hamilton, y su adjunta, la señora Claire Brook. Quiero manifestar a todas estas personas mi agradecimiento más cordial.

JAN LARUE

# 1. Consideraciones analíticas básicas

La música es esencialmente movimiento; nunca se encuentra en un estado de absoluto reposo. Las vibraciones de un simple sonido mantenido, el impacto de las ondas sonoras en un *stacatto secco* inducen al movimiento, incluso aunque aparezcan aisladas. Cualquier sonido que venga a continuación servirá para confirmar, reducir o intensificar la embrionaria sensación de movimiento. Tal como sucede en el desplazamiento de un patinador, que deja un trazado de arabescos visibles en el hielo cuando hace ya mucho que han transcurrido las evoluciones, una pieza musical, a medida que discurre su discurso, crea una configuración en nuestra memoria, un principio de forma musical con la que, inevitablemente, se irá relacionando su movimiento posterior. El primer objetivo del análisis del estilo reside, pues, en explicar, hasta el punto en que esto es posible, el carácter del movimiento y de esa forma perdurable de la música.

Entre las diferentes artes, la música tiene un poder especial, debido en parte a que sus materiales y símbolos no tienen unas connotaciones absolutamente fijadas, y dejan a veces amplios márgenes de interpretación. Una sucesión de notas puede tener infinidad de significados distintos para el compositor, el intérprete o el auditor. Una frase musical, asemántica por naturaleza, puede carecer de significados específicos referidos a la inmediatez de las palabras, pero también puede liberarse de sus limitaciones. Esta sugestiva flexibilidad de las connotaciones musicales implica, sin embargo, ciertas ambigüedades que hacen difícil la tarea de aquellos que intentan explicar qué cosa son el movimiento y las formas musicales. Al hacer frente a los efectos ambivalentes, producto de las relaciones cambiantes entre elementos musicales, el análisis debe crear a veces situaciones artificiales en las que la cambiante forma artística quede por un instante «congelada» para que sea posible estudiar cada momento por separado. Desde luego, algunos significados se pierden en esa inmovilización (las frutas congeladas nunca podrán igualar el sabor de las frescas) y otros procedimientos analíticos parecen también violar los principios básicos del arte al reducir sentimientos subjetivos a cantidades objetivas. Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él, puede, en cambio, aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales.

## El enfoque analítico del estilo

Si en el mejor de los casos, el análisis sólo puede llevar a cabo una parte de la tarea referida a la comprensión musical, es lógico que tratemos de hallar una com-

pensación construyendo un plan, lo más perfecto posible, que nos permita penetrar aquellas partes más oscuras de la pieza, sus posibles resquicios y recovecos, estudiando cada elemento musical desde varias perspectivas, hasta lograr abarcar todas las dimensiones. Debemos tratar de comprender a continuación las funciones e interrelaciones de estos elementos, de modo que podamos obtener interpretaciones significativas al identificar los aspectos importantes de cada pieza en relación con el compositor de la misma, y del estilo del compositor en relación con su medio. A partir de estas significativas determinaciones podemos aventurarnos a evaluar la música y el talento del compositor. Para mantener todas estas consideraciones en una perspectiva correcta deberíamos empezar por un esquema general que proporcionara un amplio panorama del concepto y de todos los procesos referidos al análisis del estilo. En el esquema que sigue a continuación (y que clarifica sinópticamente cuanto hemos dicho), aparecen algunos términos que nos resultan insólitos, por ejemplo, la sustitución por la palabra *crecimiento* y sus subdivisiones (*movimiento* y *forma*) de los conceptos agrupados normalmente bajo el tópico de *forma*. Estos puntos menos familiares se irán comprendiendo y clarificando poco a poco, a medida que avance su desarrollo en este libro.

Observando más de cerca los tres estadios principales del esquema que ofrecemos (antecedentes, observación y evaluación), podemos encontrar una salida a través de la compleja trama de preguntas y respuestas del plan total que proponemos.

I. ANTECEDENTES (entorno histórico)
   Marco de referencia
      Observación significativa: prioridad de la selección sobre la multiplicación de evidencias

II. OBSERVACIÓN
   Las tres dimensiones principales del análisis: GRANDES, MEDIAS y PEQUEÑAS.
   Los cuatro elementos contributivos: SONIDO, ARMONÍA, MELODÍA, RITMO (SAMeR).
   El quinto elemento, «crecimiento», es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, además, el que combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y como resultado.
   1. Fuentes de movimiento: grados de variación y frecuencia de cambio
      *a*) Estados generales de cambio: estabilidad, actividad local, movimiento direccional.
      *b*) Tipos específicos de cambio: estructural, ornamental (secundario).
   2. Fuentes generadoras de FORMA:
      *a*) Articulación.
      *b*) Las cuatro opciones de continuación:
         — Recurrencia: repetición, retorno después del cambio.
         — Desarrollo (interrelación): variación, mutación
         — Respuesta (interdependencia):
            S . forte frente a piano, tutti frente a solo, etc.
            A : tónica frente a dominante, mayor frente a menor, etc.
            Me ascenso frente a descenso, grados conjuntos frente a grados disjuntos o saltos, etc.
            R : estabilidad frente a actividad o dirección, proporción entre módulos (4 compases contestados por cuatro), etc.
         — Contraste
      *c*) Grados de control: conexión, correlación, superrelación.
      *d*) Formas convencionales.
   Aspectos básicos en el analisis del estilo: tipología, movimiento, forma

III. EVALUACIÓN
   Logro del crecimiento (movimiento, forma, control).
   Equilibrio entre unidad y variedad.
   Originalidad y riqueza de imaginación.
   Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad, etc.



Aunque las divisiones del proceso no guarden un paralelismo exacto con el flujo de la música, la estructura del organigrama nos recuerda todas sus facetas relevantes; si hiciéramos un planteamiento menos congruente podría degenerar fácilmente en un simple catálogo de impresiones personales momentáneas. Así pues, clasificaciones generales y sus subdivisiones producen inevitablemente la superposición de varios elementos. Por ejemplo, apenas podrán analizarse las fuentes de movimiento (véase el lugar que ocupa en el cuadro después de los cinco elementos) sin mencionar algún elemento musical en una función específica. Interconexiones de este tipo en ningún caso producen exceso repetitivo o monótona duplicación: antes bien, siendo la música ante todo relación, esas interconexiones reflejan exactamente las interrelaciones, interacciones e interdependencias de la música misma. Al acercarnos así a una interconexión entre dos aspectos que concurren en una situación dada, podremos obtener una visión más rica de cada elemento, al igual que un cuadro ofrece diferentes impresiones si es observado desde la derecha o desde la izquierda. Además, de este modo el proceso se irá gradualmente autocorrigiendo: cualquier redundancia que pueda surgir en esa fase inicial de observación desaparecerá a medida que se vayan seleccionando las características má significativas encaminadas a la evaluación final.

Así pues, el primer paso para abordar el análisis estilístico corresponde a los *antecedentes*: sin un marco adecuado de referencia histórica, y sin una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares a las analizadas no podremos lograr observaciones relevantes que tengan suficiente consistencia, pues por un lado podríamos llegar a atribuir originalidad e importancia a lo que quizá sea materia común de convención, y por otro, podría pasar completamente inadvertida la hábil sofisticación de una técnica avanzada, al no ser capaces de reconocer el impacto que pudo tener en su propio tiempo. Por citar un solo ejemplo, pensemos que el enlace de la progresión $V^7$ – I aparece tan raramente en el siglo XIV que, de encontrarla, inmediatamente deberá llamar nuestra atención; en cambio, comentar esta cadencia en una pieza escrita hacia 1750 sería algo completamente superfluo.

El segundo paso para acceder al análisis del estilo concierne a nuestro propio estado de captación: ya desde el principio hemos de concentrarnos en una *observación significativa*. Una vez hayamos establecido, desde el marco de referencia que una observación es suficientemente relevante, hemos de aplicar todavía nuevas pruebas y exclusiones hasta estar plenamente seguros de que es válido registrarla. De lo contrario, corremos el peligro de ir acumulando tal cantidad de observaciones que acabemos ahogándonos en nuestros propios datos, un peligro particularmente notable en el análisis computadorizado. Un análisis acertado en esta primera fase debe combinar la disección con la selección, la profundización con la visión general. Si hacemos que los detalles observados proliferen despreocupadamente nunca podremos conseguir una comprensión sintética y coherente. Recientemente, una prestigiosa universidad ofreció un curso de seis meses dedicado al estudio de una sola composición. Este tipo de aproximación intensiva sólo puede justificarse ocasionalmente como demostración de método; sin embargo, en tanto que procedimiento de análisis estilístico muestra una tendencia más bien miope y peligrosa, ya que puede transformar el intento de una mayor comprensión en una jungla sin caminos, llena de sutilezas personalizadas e incomunicables; de este modo, un centenar de notas acaba por producir más de cien mil palabras. Y entretanto, gran cantidad de literatura musical está prácticamente inexplorada. Si de verdad queremos lograr un progreso general en la comprensión de la música, debemos aprender a movernos tanto en el terreno de lo general como en el de lo específico, recalcando tanto lo externo como lo interno. Hay que tener presente, como guía

preventiva, que las observaciones verdaderamente significativas guardan un equilibrio entre lo que sólo puede ser deducido tras muchas horas de estudio y lo que puede ser captado por un oyente después de varias audiciones.

Hay que tener en cuenta que cada pieza musical representa, desde muchos ángulos, una ley en sí misma; es tarea del analista ajustar adecuadamente la estructura general de su examen para poner de relieve los rasgos característicos del compositor en estudio eliminando todo aquello que pueda parecer superfluo o irrelevante, a partir de un plan analítico previo (véase la página 175), respecto a una situación particular. Este libro pretende establecer un método general que pueda ser verdaderamente eficaz, tanto para el intérprete como para los intereses de otro tipo de estudiosos. Al establecer unos principios generales válidos para muchas áreas en las que varían ampliamente los criterios, será de gran ayuda, a efectos prácticos, disponer las distintas observaciones obtenidas en un orden de jerarquías a tres partes, referidas a las dimensiones grandes, medias y pequeñas. Esta «regla de tres» deriva del método aristotélico que determina los medios y los extremos. En cualquier característica o parámetro que se considere podemos proponer un amplio abanico de matices que vaya de un máximo a un mínimo, aunque toda gradación que introduzca el concepto *entre* originará justificados desacuerdos. La solución práctica puede ser entonces considerar el *entre* como una tercera categoría. Si bien esta solución puede parecer imprecisa, en la práctica permite descubrir el énfasis que pone cierto compositor al trabajar un determinado elemento del estilo. En muchos análisis del estilo esta tercera categoría (o categoría intermedia) nos brindará la suficiente individualización como para profundizar nuestras ideas sin agobiarnos con una serie interminable de decisiones inestables y discutibles. La experiencia de quienes hacen sondeos de opinión de que las categorías del «sí» y del «no» son mucho más significativas si existe una categoría del tipo «puede ser» confirma este planteamiento práctico. Hay que tener presente, además, que un análisis del estilo visto globalmente implica docenas, y a veces centenares, de observaciones e interpretaciones; la falibilidad de alguna (o quizá de varias) de estas determinaciones no debilitará gran cosa la evaluación genuina de la totalidad.

El primer axioma del analista que busca el sentido orgánico de esa globalidad será el de comenzar por considerar la pieza como un todo, no en sus partes, ni tan siquiera como un conjunto de ellas. Siempre comprenderemos mejor el sentido de movimiento y su flujo si tratamos de captarlo en su totalidad. Más aún, una vez se haya comprendido esa totalidad, las diferentes partes entrarán fácilmente en la debida perspectiva. El proceso opuesto resulta, por contrapartida, menos efectivo, ya que un estudio inicial de las partes por separado no nos ayuda normalmente a sentir el todo; más bien tiende a fragmentar cualquier visión más amplia, oscureciéndola con una multiplicidad de detalles. Por tanto, resulta absolutamente esencial empezar desde la amplia perspectiva. El número de dimensiones en que examinemos una pieza dependerá directamente del carácter de la misma. Por un lado, la complejidad de muchas composiciones en cuanto a planos, completamente estratificadas con actividad independiente a muchos niveles, pueden requerir del analista la aplicación de muchos tipos de «criterios», combinados con ampliaciones apropiadas de microscopia y telescopia musical. Por otro lado, una pieza basada en un motivo único, repetitivo, de una consecuencia inexorable, permite penetrar más fácilmente su interiorización cuando se la examine en el ámbito de una sola dimensión, tal como la que puede referirse a la de la individualización del compás. Aplicar, por norma, criterios mensurales de dieciséis compases a una pieza motívica sería tan inapropiado como aplicar únicamente dimensiones motívicas a una obra de Bruckner. Así pues, mientras las dimensiones para el análisis deben variar



según la pieza a la que se refiera, muchas otras obras pueden ser adecuadamente exploradas tratándolas en tres dimensiones generales: grandes, medias y pequeñas. Estas dimensiones pueden ser relacionadas a la sintaxis del lenguaje musical del modo siguiente:

| | |
|---|---|
| Pequeñas dimensiones | Motivo<br>Semifrase<br>Frase |
| Dimensiones medias | Período<br>Párrafo<br>Sección<br>Parte |
| Grandes dimensiones | Movimiento<br>Obra<br>Grupo de obras |

De nuevo, debemos recordar que no todas las obras utilizan siempre la totalidad de las unidades en la jerarquía anteriormente planteada; dichas jerarquías representan una generalización compuesta, a partir de la cual extraemos las partes relevantes que puedan servirnos para clarificar la obra que tengamos entre manos. También, las dimensiones pueden llegar a superponerse ocasionalmente.

## Las grandes dimensiones

Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros, o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura. En su límite extremo ese todo musical podría consistir en un gigantesco ciclo de obras en varios movimientos, como es el caso de una serie de sinfonías. Un enfoque aún más extenso, como el de la plena comprensión del *leitmotiv wagneriano* sólo se podría cimentar sobre unas dimensiones lo suficientemente extensas como para abarcar el ciclo completo del *Anillo del nibelungo*. De este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido); contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y tempos (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento). Las cinco categorías tratadas (las siglas se pronuncian *SAMeRC*) incluyen las más amplias asociaciones para cada término. *Armonía*, por ejemplo, se refiere a todas las consideraciones verticales, incluyendo tanto estructuras atonales y contrapuntísticas como acordes familiares, progresiones y modulación.

Muchos movimientos, aunque formen parte de grupos tales como suites o sonatas, constituyen individualmente algo completo, un todo musical que requiere una observación de acuerdo con la gran dimensión. Al investigar los elementos estilísticos propios de un movimiento aislado nos fijaremos en las relaciones mutuas de unas partes con otras y en el movimiento general, visto en conjunto, como un todo. Surgirán entonces cuestiones como las siguientes: ¿dónde están los clímax dinámicos más importantes? (sonido); aparte del tono de la tónica, ¿qué otras tonalidades destacan o reciben más atención? (armonía); ¿existe un equilibrio simétrico entre los puntos melódicos altos o alguna progresión ascendente entre las secciones? (melodía); ¿los estratos rítmicos resultan más complejos en unas partes que en otras? (ritmo); las principales articulaciones, ¿están marcadas por áreas de

cierta estabilidad o por otras de mayor actividad? (crecimiento). En cada investigación examinamos pues ampliamente la evidencia, tomando en consideración la envergadura entera del movimiento al comparar sus fenómenos internos entre sí.

### Las dimensiones medias

En las dimensiones medias nos centraremos en el carácter individual de las partes de una pieza; más en la parte como tal que en lo que aporta al movimiento, cosa que ya se habrá visto en la gran dimensión. Por consiguiente, intentaremos demostrar cómo administra cada parte su jerarquía individual de párrafos, períodos y frases. Entre las típicas preguntas que puede formularse el analista al trabajar a esta escala o proporción, encontramos algunas como las siguientes: ¿cómo subraya la orquestación la entrada de las secciones secundarias en la forma sonata?; ¿llegan las modulaciones a generar tensión o son simplemente coloristas?; ¿encontramos melodías más de tipo vocal o de envergadura instrumental?; ¿la superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático?; ¿qué otros recursos técnicos, aparte del de las cadencias, utiliza el compositor para puntuar las secciones?

La extensión exacta de las dimensiones medias no puede ser fijada con tanta exactitud como las grandes o las pequeñas dimensiones, ya que los límites varían por ambos lados y son difíciles de establecer; las dimensiones medias forman parte de una categoría «intermedia» entre ambos extremos. Para las grandes y pequeñas dimensiones hay un límite fijo en cada caso: las grandes dimensiones no pueden expandirse más allá del total de la pieza, de la obra, o del grupo de obras; las pequeñas dimensiones no pueden contraerse más allá de los mínimos significantes. Con todo, podemos todavía vencer el aparentemente huidizo «entre» de esas dimensiones pensándolas funcionalmente: las dimensiones medias conciernen a acontecimientos fijados en el límite superior por las principales articulaciones del movimiento y en su límite inferior por la extensión de la primera idea completa (la palabra *frase* no siempre corresponde al concepto de «primera idea completa» perfectamente; de nuevo, tenemos que emplear un término generalizado). La función de las dimensiones medias es pues la de controlar la formación de ideas musicales dentro de los períodos, párrafos, secciones y partes de una pieza.

Como ilustración imaginemos la situación algo confusa que encontramos cuando la primera idea completa de una pieza consiste en un motivo de solo un compás de duración que se mueve sin otras articulaciones hasta alcanzar la doble barra de repetición hacia la mitad de la pieza. (Esta situación se da con frecuencia en los movimientos de las suites de danza del barroco.) En este caso, al faltar las articulaciones medias que, en otra situación, producirían períodos y grupos de períodos, las observaciones mediodimensionales deben extenderse desde el motivo de un compás hasta la articulación central, en el momento de la doble línea divisoria. Por consiguiente, las principales relaciones conectan el motivo con la parte, ofreciendo poca variedad y escasa posibilidad de comentario en comparación con las frecuentes articulaciones de una exposición clásica de sonata.

Repitamos, como resumen, todavía el principio básico: el análisis, en la dimensión media, deberá clarificar el tratamiento de las ideas en el seno de las distintas partes de la pieza. Desde el momento que comparemos el tratamiento de los temas en una exposición con su nueva aparición en la recapitulación, nos estaremos moviendo dentro de las grandes dimensiones, puesto que la comparación de las partes requiere que contemplemos la configuración formal de la pieza como un todo.



### Las pequeñas dimensiones

Yendo en el otro sentido, la pequeña dimensión centra su foco en la mónada, la más pequeña unidad autosuficiente, es decir el motivo, estableciendo grandes diferencias en el modo de actuar de la dimensión anterior. Dentro de esta contraída esfera de relevancia surgirán nuevas preguntas tales como las que siguen: ¿empleó el compositor contrastes dinámicos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase?; la textura temática, ¿es acórdica o contrapuntística?; ¿qué tipo de movimientos melódicos predominan: grados conjuntos, grados disjuntos, o saltos?; ¿el ritmo genera el flujo mediante el tratamiento motívico?; ¿las semifrases producen un equilibrio estático o crean un sentido de progresión dentro de la frase?

Para algunas piezas el bloque básico de construcción, o módulo musical, será la frase dentro de la cual estudiaremos las interacciones de las semifrases o motivos que la constituyen. En otros estilos el módulo musical puede ser todavía más pequeño, consistiendo simplemente en un motivo, dentro del cual no siempre podremos descubrir componentes fraccionados más pequeños, tales como submotivos. Entonces, vistas las cosas bajo la ampliación de esta gran lente de aumento, podremos estudiar los «huesos desnudos» de los diseños rítmicos, las figuras melódicas y los acordes específicos involucrados.

El análisis de la pequeña dimensión lleva, sin embargo, implícito un gran peligro: la excesiva preocupación por el detalle. Puesto que los problemas de ejecución tienden a concentrarse al nivel de la frase, toda nuestra experiencia en el aprendizaje y la práctica de la música refuerza un planteamiento detalladamente fragmentado. Existe entonces la tentación de buscar el virtuosismo analítico a base de amontonar observaciones minuciosas, a veces insignificantes o no siempre necesarias, pero que pueden ser apropiadas, sobre todo si algunas de ellas contienen puntos de genuino interés y novedad. No obstante, el objetivo principal del análisis detallado, como el de todo análisis del estilo, no reside tanto en admirar el carácter de un único detalle como en descubrir su contribución en funciones y estructuras de más alto nivel. Podemos encontrar así una maravillosa célula vegetal organizada en una diatomea microscópica o en una colosal secuoya; en el último caso, sin embargo, el árbol, no la célula, deberán recibir nuestra mayor atención. Del mismo modo, la comprensión musical controla las discriminaciones más refinadas mediante la percepción de las relaciones generalizadas.

### Los cuatro elementos contributivos y el quinto de combinación (SAMeRC)

El estudio estilístico de una composición no sólo requiere el planteamiento de las tres dimensiones analíticas anteriormente mencionadas, sino que debe también disponer de algún modo de subdivisión del fenómeno musical en partes más manejables. Siguiendo en el nivel de generalización finalmente establecido por las tres dimensiones convencionalizadas hemos de obtener, para empezar, una supersimplificación de los elementos estilísticos, si queremos evitar un vasto atolladero de sutilezas; numerosos problemas escurridizos surgen al intentar definir un conjunto de distintas categorías que sea satisfactorio sin caer en una ramificación y proliferación indebidas. Debemos, pues, estructurar un plan que facilite esta orientación ordenada de trabajo. Con esta intención, y a fin de obtener un máximo rendimiento en el análisis global del estilo, hemos de recomendar, tras haberla experimentado concienzudamente, una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. Estas cinco categorías han resistido la prueba de toda una serie de años de investigación y de enseñanza por parte del autor, de

los estudiantes que le han seguido y las han aplicado, así también como de varios colegas. La claridad que proporciona inicialmente esta división del estilo en cinco partes, tan fácil además de recordar, tiene mucho más peso, finalmente, que la posibilidad de hacer las más sofisticadas distinciones dentro de un marco de trabajo más complejo. Es lógico, por lo demás, que aparezcan en primer lugar los aspectos generales y que se pase a desarrollar el detalle sutil y refinado en un estadio posterior, como fruto final del proceso de elaboración de este mismo plan general.

Puesto que la separación analítica de los elementos musicales en una composición no deja de ser un recurso artificial (aunque útil y necesario), no debe sorprendernos demasiado encontrar de nuevo alguna superposición ocasional entre los elementos. La naturaleza de la textura, por ejemplo, observada meramente como timbre u organización espacial, afecta, sobre todo, a la categoría del sonido. En cambio, cuando diferentes líneas melódicas se entretejen unas con otras para dar lugar a relaciones verticales controladas, las observaciones que se desprenden de la textura suelen encajar mejor entre las conclusiones referentes a la armonía y al contrapunto. De ahí que, en un momento dado, podamos llegar a hablar con propiedad tanto de las «texturas de las maderas» en relación con el sonido, como referirnos posteriormente, con igual relevancia, a las «texturas de la fuga», discutiendo entonces el contrapunto como parte de la armonía. De vez en cuando las categorías mismas interactúan entre sí, dando lugar a funciones superpuestas tales como el ritmo armónico, el ritmo de la textura o el ritmo del contorno. En un primer proceso de observación no importa demasiado en qué punto examinemos esas potencialidades. Sin embargo, de cara a la interpretación analítica y a la evaluación definitiva deberán ser asociadas con aquella categoría que mejor controle una situación particular. Por ejemplo, si tratamos de mostrar la localización exacta de una tensión rítmica, la evidencia de los efectos del ritmo armónico deberá ser sopesada durante la valoración de las características rítmicas. Por otra parte, si un cambio súbito en la frecuencia rítmica de los acordes ha producido un potente clímax armónico, esta contribución del ritmo armónico deberá ser tenida en cuenta al mismo tiempo que los demás fenómenos armónicos. Además, ese mismo efecto podría haber sido igualmente citado como un aspecto del crecimiento, puesto que una repentina alteración en la regularidad del ritmo armónico actuaría como una marcada articulación, con evidente influencia en el desarrollo de la Forma musical.

Sin embargo, los cinco elementos básicos no están entre sí en un plano de importancia equivalente. Tomados uno a uno, aisladamente, el sonido, la armonía, la melodía, o el ritmo, en muchos casos no pueden mantener con éxito las estructuras musicales. (El funcionamiento casi independiente de la melodía en el canto o en la canción popular es una excepción instructiva.) Como resultado, dichos elementos funcionan pues típicamente como *elementos contributivos*. El crecimiento, no obstante, desarrolla una doble existencia: en tanto que producto que surge y como la matriz que ajusta los otros cuatro elementos; es, por tanto, el *elemento coordinador*, el que *controla* y *combina*, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos de movimiento y forma. Gracias a esa función combinatoria, el crecimiento permanece un tanto aparte de los otros elementos en cuanto a carácter, aunque a la vez mantiene, curiosamente, una relación más estrecha con cada uno de ellos que la que ellos mismos independientemente mantienen entre sí. Hay tres razones que parecen, por otra parte, justificar el que no se sitúe al crecimiento en el mismo nivel de consideración que los demás. En primer lugar, la similitud que presenta con las otras categorías al tener algunos aspectos contributivos. Por ejemplo, el uso de convenciones externas tales como las *formes fixes* de la poesía medieval es un aspecto contributivo del estilo, no de combinación; los esquemas poéticos fijos se unen a otros elementos en un proceso que produce



definitivamente la forma final. En segundo lugar, el crecimiento no está totalmente solo como elemento de combinación; otras categorías ejercen también una función coordinadora e interactúan de vez en cuando, como acabamos de ver en el caso de la función combinada del ritmo armónico. Por último, cualquier separación de categorías que conserve las antiguas compartimentaciones analíticas tenderá a interferir en el claro alcance de un planteamiento unificado. Por ejemplo, todas las divisiones que desemboquen en «estilo y forma» violarán de hecho el principio básico de nuestros análisis del estilo global, concretamente el de que la forma en su sentido completo (crecimiento) constituye una parte del estilo tan característica como cualquier otro elemento.

Muchos de los cursos que tratan de la forma y el análisis, y que todavía seguimos encontrando en los catálogos de los colegios estadounidenses, reflejan otra confusión en el terreno estilístico, pues el tipo de análisis que se plantea en esos cursos suele ser habitualmente el del análisis armónico. La distinción que supone esta división entre forma y análisis armónico y cualquier implicación a ella debida puede ser sumamente desconcertante, puesto que, tal como iremos viendo desde la experiencia que nos ofrecerá el análisis del estilo, la armonía contribuye de manera absolutamente decisiva a la articulación del desarrollo y crecimiento musical, sobre todo a través de los contrastes de color y equilibrio de tensión entre las tonalidades. Estas dos dicotomías académicas, estilo y forma, forma y análisis, derivan probablemente, de manera un tanto tortuosa, de un mismo tronco ancestral: la distinción estética entre forma y contenido. Aunque esta división pueda venir bien a las necesidades de una teoría estética general, cualquier teoría funcional del análisis del estilo musical debe incluir directamente la forma dentro del contenido total que sentimos como proceso de crecimiento de la pieza. Los cambios de contenido los apreciamos, obviamente, en cualquier orden de repetición, contraste, reaparición o de algún otro proceso formal. El contenido, al ser articulado al mismo tiempo por los cambios del sonido, de la armonía, de la melodía y del ritmo, construye y determina realmente la forma. De este modo forma y contenido musicales constituyen una relación de carne y sangre, no de carne y hueso, una relación unificada que bajo ningún concepto se debe llegar a separar. Así, nuestro actual planteamiento, simbolizado por el término *crecimiento*, reafirma en cada oportunidad la interacción de la música, y solamente recurre al empleo de las divisiones categóricas para clarificar mejor la riqueza de la interacción.

### Movimiento y forma

La división analítica del crecimiento en movimiento y forma no responde a una división categórica sino a un reflejo de la velada coexistencia entre estratos de un mismo fenómeno, una continuidad de movimiento creado por la sucesión sonora que deja una impresión de forma en nuestra memoria. Esta coexistencia musical nos trae de nuevo a la mente aquella imagen citada del patinador. El movimiento es, en música, una extensión compleja del ritmo que surge de todo tipo de cambios. Obviamente, la energía del movimiento va a depender de la frecuencia y del grado de cambio; cuanto más nítidos y coordinados sean pues esos cambios, más efectivo y poderoso será el movimiento resultante. Mientras un ritmo recio y marcado puede ser fácilmente identificable en las pequeñas dimensiones (pensemos en los motivos conductores de las pequeñas piezas del barroco), por el contrario, es menos evidente la percepción consciente del movimiento original en las medias y grandes dimensiones, debido tanto, en esas obras de más envergadura, a la mayor irregularidad de las articulaciones como a la distracción que puede llegar a producir

la intervención de otros elementos; ello no obsta, sin embargo, para que, de todos modos, podamos asimismo sentirnos profundamente movidos por el enorme oleaje de movimiento que esas articulaciones engendran. Tanto los compositores como sus seguidores apenas han sabido mantener una percepción consciente del movimiento en las grandes y medias dimensiones; no es de extrañar, por tanto, que estos aspectos mayores del ritmo, confusamente percibidos, no hayan sido suficientemente estudiados.

La frecuencia de los cambios en música y su grado varían tan constantemente que es preciso definir algunas condiciones generalizadas que permitan reconocer la base de nuestras impresiones generales a fin de poder buscar confirmaciones y explicaciones analíticas a través de todos los elementos. Para establecer estas condiciones, pueden ser distinguidos tres estados generales de cambio.

1. *Estabilidad.* En sentido absoluto *estabilidad* significa permanencia o *ausencia de cambio*; es obvio, pues, que la connotación musical del término es meramente relativa. En contraposición a los rápidos ecos de la resonancia, un acorde mantenido es relativamente estable, aunque sus componentes, acústicamente considerados, se muevan en ciclos vertiginosos.[1] Asimismo un pasaje temático en una sola tonalidad viene a ser estable en comparación con las rápidas modulaciones de una transición. En un contexto de semicorcheas, un grupo de redondas resulta sumamente estable, del mismo modo que un movimiento por grados conjuntos puede parecer deliciosamente reposado después de la inestabilidad de un pasaje que se ha movido por saltos y producido más de una línea quebrada. Hasta podemos sentir la misma estabilidad de la forma, gracias, en parte, al cumplimiento de una expectativa; y en parte, a la regularidad misma del diseño, mediante el empleo de una construcción aproximadamente modular en todas las dimensiones, lo que supone también otro modo de satisfacer las expectativas.

2. *Actividad local.* Acercarse a la estabilidad, o alejarse de ella, representa para la música una mayor o menor frecuencia de cambio, así como un grado determinado de intensidad de ese cambio. Sin embargo, el tipo de cambios que aquí tratamos no proporciona realmente un movimiento categórico de alejamiento del punto de estabilidad, sino que sirven más bien para mantener el interés contemplando el terreno local, por así decir, desde nuevas perspectivas. Aquellos cambios que son más o menos regulares (es decir, que vuelven al punto de partida o repiten algún tipo de ciclo) tienden a producir ese efecto de actividad local que cabría denominar *movimiento en equilibrio*. En la sección de desarrollo de un concierto, por ejemplo, los intercambios o diálogos que se producen entre solista y orquesta resultan a veces tan regulares que los escuchamos como auténticas unidades repetidas; en lugar de contrastes sucesivos O-S-O-S-O-S, pasamos sin darnos cuenta a la siguiente dimensión superior y sentimos esos intercambios o diálogos como repeticiones de una idea en dos partes, OS-OS-OS, que crea una estabilidad subyacente. En el tratamiento armónico existen también muchos tipos de actividad local: pedales ornamentados, oscilaciones de tónica-dominante, secuenciación dentro de la tonalidad, efectos *ostinato* y bajos de todas clases. Asimismo, cualquier diseño melódico o rítmico, consecuentemente repetido, producirá una sensación combinada de actividad y estabilidad, actividad respecto a las variantes que se producen y estabilidad a partir de las reapariciones del diseño. De este modo, la actividad local se inscribe en la práctica, dentro de una categoría media de movimiento.

3. *Movimiento direccional.* El incremento constante y acumulativo en la frecuencia o grado de cambio,[2] así como el proceso contrario de decrecimiento, llega a producir un sentido de direccionalidad claramente reconocible, una sensación de actividad que nos sitúa definitivamente lejos del área de los enunciados iniciales en lugar de oscilar o circular cerca de ella. Podemos encontrar frecuentes ilustraciones de este movimiento direccional en los *crescendos*, tanto explícitos (escritos) como implícitos (latentes), en las secuencias modulantes que escapan a la órbita de la tónica, en los perfiles de cúspides melódicas cada vez más altas, así como en la constante disminución de valores rítmicos (intensificación temporal): el aumento de actividad y excitación de cada uno de estos efectos es capaz de proporcionar un gran impulso direccional hacia nuevos objetivos, origen básico del movimiento fundamental del que se sirve el compositor.

[1] Aquí se refiere al ciclo de frecuencias vibratorias (hercios) que determina acústicamente la altura del sonido musical y que da nombre a las notas. (N. del T.)



Al estudiar los procesos de cambio musical sentimos la constante necesidad de separar lo esencial de lo accesorio, los huesos de la carne o, en términos analíticos, lo *estructural* de lo *ornamental*. Estas distinciones fácilmente pueden llegar a ser confusas si no establecemos un nivel dimensional suficientemente claro, puesto que un cambio en la pequeña dimensión deberá ser ornamental si observamos las dimensiones medias, mientras un cambio en la dimensión media (que en la suya propia resultaría estructural) pasará a ser simplemente ornamental en cuanto lo consideremos desde la perspectiva de la gran dimensión. Por tanto, puede llegar a establecerse como regla general que «los acontecimientos que resulten más pequeños que la dimensión predominante deberán ser observados como ornamentales, de transición o secundarios». Los elementos predominantes, o de control, también actúan como jalones, o postes indicativos, al clasificar las funciones estructurales como cosa opuesta a las funciones ornamentales. Si en un pasaje determinado el movimiento parece desprenderse básicamente de los cambios armónicos, la actividad melódica retrocederá entonces, como es obvio, a un papel secundario u ornamental. Una pieza puede también revelar sus características estructurales en la confirmación de un elemento por otro. Así, por ejemplo, se suelen reconocer normalmente como estructurales las armonías que aparecen en posición de acentuación e importancia rítmica. La identificación de los fenómenos estructurales, por tanto, es la clave de toda observación significativa; y aunque, como algo mecánico o hasta rutinario, examinemos todas las dimensiones y todos los elementos, la verdadera comprensión musical emergerá a partir del intento de descubrir en cada pieza la *dimensión característica* y *los elementos de control*.

Cuando escuchamos una obra musical, su movimiento interior deja en nuestra memoria fragmentos de distinta magnitud, períodos largos y cortos que, en conjunto, producen la sensación que finalmente percibimos como *forma musical*, una forma más o menos definida e intensa de acuerdo con el carácter del material empleado. En la primera articulación del flujo musical (*articulación* es un término más apropiado que el de *puntuación*, puesto que lleva en sí mismo tanto la idea de interrupción como la de conexión) el compositor encara ya su primera opción, su primera crisis: ¿cómo debe continuar?, ¿qué es lo que ahora deberá seguir ...?, y aunque las posibilidades de elección puedan parecer infinitas, resolverá realmente el problema a partir de *cuatro opciones básicas para la continuación*, esto es: *repetición*, *desarrollo*, *respuesta* y *contraste*. Teniendo estas cuatro opciones *in mente* como guía e hipótesis de la forma, podremos reconocer con mayor rapidez qué procedimiento ha elegido el compositor; y en el transcurso de la pieza iremos percibiendo gradualmente las preferencias o patrón característico de elecciones que se define.

[2] *Grado de cambio*: importancia o intensidad de las causas que contribuyen al movimiento interior de la obra musical. Puesto que todo es cambio y movimiento, en uno u otro grado, hay que poder evaluar ese grado, su intensidad y frecuencia, para penetrar los factores del estilo. (N. del T.)

Al intentar comprender el sentido de la forma musical, cualquier clasificación de la forma convencional (rondó, sonata, etc.) puede resultar más engañosa que una ayuda útil y eficaz. En primer lugar, estas formas son abstracciones (nótese lo difícil que resulta tratar de encontrar una forma «típica» de rondó o de sonata). Por tanto, cualquier tipo de agrupaciones estilísticas producidas por categorías abstractas serán útiles sólo como generalizaciones iniciales, si bien limitadas por la hipersimplificación endémica de tales generalizaciones. En segundo lugar, el análisis del estilo pretende más bien descubrir la individualidad de un compositor a través de su obra, su originalidad, que unos convencionalismos, con frecuencia fácilmente percibibles. Se deduce, por tanto, que las clasificaciones más aleccionadoras de la forma, aquellas más personales, surgirán como un espectro al evadirse de lo evidente, buscando la originalidad a través de las fugas imaginativas de la convención.

Un logrado estilo musical hará uso de una buena elección de materiales y de un estricto control de funciones para alcanzar un movimiento y forma efectivos. Históricamente, este logro parece estar marcado por una relación cada vez más intensa entre los elementos musicales, que se traduce en un grado de cambio cada vez de mayor envergadura, interrelación creciente que los compositores aprenden gradualmente a controlar para explotar luego prácticamente en diversos niveles de actividad o procesos de articulación y continuidad. Un término particularmente atractivo para describir este alto grado de conexión y correlación entre los elementos es *superrelación*:[3] «El hábil acuerdo y mutuo ajuste de las partes» (Webster). La medida de superrelación en una pieza, que tanto puede connotar un conflicto bien ajustado como una hábil confirmación, proporciona un importante criterio estilístico. Una buena progresión en el control de los elementos estilísticos puede ser sugerida por categorías tales como éstas: conexión, correlación (o coordinación) y superrelación.

## Aspectos básicos en el análisis del estilo

Para garantizar la globalidad orgánica en el proceso de observación, cada elemento estilístico debe ser examinado desde un programa general que se habrá de tener siempre presente. Como en todos los impulsos e incentivos automáticos que desarrollaremos en el análisis del estilo para estimular nuestras percepciones y sistematizar nuestros métodos, el programa inicial de observación ha de tener una flexibilidad infinita, estar siempre abierto a la revisión (tanto por expansión como por eliminación) y prestarse a la frecuente corrección de cualquier diseño a fin de mejor solucionar las dificultades que puedan ir saliendo al paso. Las divisiones más importantes en esta fase de observación, divisiones que conciernen también a los fenómenos relacionados con cada elemento, suelen coincidir en las tres dimensiones principales. Así pues, para asegurarnos la captación de todo elemento estilístico relevante dentro de cada dimensión, aplicaremos un método investigativo en tres partes en cada uno de esos elementos:

1. *Tipología*: el espectro total de acontecimientos de la SAMeR, y dentro del mismo, los tipos preferidos o predominantes.
2. *Movimiento*: contribuciones al flujo de la pieza.
3. *Forma*: contribuciones a los procesos de articulación y continuación.

[3] El término original inglés es *concinnity*, que no tiene traducción literal en nuestro idioma y cuyo significado es el de relación a un nivel superior que podríamos llamar *superrelación* (N. del T.)



Este plan contiene, sin embargo, respecto al crecimiento, una aparente redundancia: si el crecimiento se compone ya de movimiento y forma; si, de hecho, es una consecuencia de las otras categorías del SAMeR, ¿cómo se comprende que además actúe de elemento contributivo? La respuesta ya fue insinuada anteriormente en la argumentación de la doble naturaleza del crecimiento. Aunque sea, ante todo, un elemento de combinación, si alguna de sus partes tiene más un carácter contributivo que de combinación, debe ser estudiada por sus efectos sobre el movimiento y la forma. En un motete o un madrigal, por ejemplo, la primera sección del texto puede estar escrita musicalmente en frases cortas y activas, seguida por una segunda sección formada por frases más largas y relativamente estables. El «ritmo de crecimiento», movimiento seguido de descanso, en este caso, contribuye obviamente al sentido fundamental del movimiento interior de la pieza (decrecimiento de tensión, de mayor a menor actividad).

Aunque el plan tripartito anteriormente enunciado (tipología, movimiento y forma) pueda mantenernos encarrilados en una vía general, el espectro resultante de los procedimientos correspondientes a cada dimensión puede llegar a ser extremadamente complejo. Destacando, por ejemplo, el sonido, penetraremos mejor el meollo del asunto, no tanto descubriendo meramente la extensión completa de las voces o instrumentos, como identificando cada ámbito por separado dentro de la extensión total de una pieza (desde el grave hasta el agudo), reconociendo así su abanico de registros específicos, tesituras relativas de los diferentes instrumentos y combinaciones tímbricas entre ellos. Igualmente, tipologías de texturas y dinámicas, analizadas de modo similiar, pueden decirnos también mucho acerca del *modus facendi* de un compositor. Llegamos así a extender pues ese procedimiento a otros elementos, tanto agrupando acordes de diversas especies y sus inversiones como seleccionando disonancias y rutas de modulación; tanto haciendo acopio de valores de notas como clasificando diseños rítmicos, variedades de metro y tempo; estableciendo, asimismo, tablas de intervalos, compilaciones de curvas, acumulación de puntos melódicos altos y bajos; sopesando articulaciones, compases de contraste, agrupaciones de características confirmadas. Mediante esa clasificación de materiales compositivos preparamos el camino para los siguientes pasos, el reconocimiento y la interpretación de las contribuciones funcionales por los distintos aspectos de cada elemento. El análisis descriptivo (o sea, la identificación de todos esos aspectos y la construcción de una taxonomía completa, sin llegar a importar demasiado lo sutiles que sean sus distinciones o exhaustivas sus categorías) representa simplemente un primer paso que intenta clarificar, aunque sea parcialmente, un estilo. Únicamente por el estudio de los materiales en acción podemos empezar a comprender el objetivo esencial del análisis: la explicacón de la función e interacción musicales.

En ese proceso preliminar de recopilación que acabamos de enumerar se puede ya organizar, hasta un cierto punto, el modo de proceder, teniendo en cuenta una escala de valores como técnica de selección. Un análisis minucioso y concienzudo del estilo es capaz de cosechar tal cantidad de observaciones que «el control de datos» resulte absolutamente imprescindible para evitar una confusión o posible indigestión. Junto a las más obvias polarizaciones musicales, tales como el alto/bajo (referentes a la altura de las notas) y forte/piano (dinámicas), tenemos otros extremos conceptuales que son también necesarios para la clasificación y organización inicial de las observaciones: entre ellos podemos relacionar: simple/complejo, ligero/denso, estable/activo, desordenado/ordenado, relajado/intenso, claro/oscuro (éstos más bien subjetivos), próximo/remoto, difuso/concentrado. En este primer estadio existe, sin embargo, un peligro de apreciación subjetiva: al agrupar las observaciones siguiendo varios criterios de intensidad progresiva po-

demos caer en decisiones subjetivas inapropiadamente sofisticadas de modo que en un primer intento analítico representen llanamente una pérdida de tiempo, observaciones que, posiblemente, lleguen a ser esenciales en una fase ulterior a un nivel más elevado de evaluación en detalle. En esta primera etapa no necesitamos, en cambio, más que unas simples clasificaciones que puedan ser aplicadas del modo más objetivo, sin pérdida de tiempo y sin obligarnos a tomar grandes decisiones. La experiencia vuelve a demostrarnos que la conocida «regla de tres» (referente a las tres dimensiones) puede brindarnos al principio subdivisiones toscas, aproximadas, pero claramente significativas: con sólo insertar la palabra *medio* entre cualquiera de los conceptos extremos anteriormente enumerados, pueden ya clasificarse toda una serie de datos y observaciones en un orden cómodo, fácilmente manejable. Por tanto, al principio de la fase de observación, no debe importarnos demasiado el lugar exacto donde fijemos los límites de ese «medio», ya que el propósito de toda la técnica analítica, en ese momento, es básicamente comparativa. De este modo, al comparar dos obras musicales, mientras usemos el mismo criterio para ambas, los resultados comparativos serán siempre significativos. Si medimos dos habitaciones con una vara de algo más de un metro de largo, no nos dará la medida exacta en metros, pero sabremos qué habitación de las dos es mayor. Pero volvamos de nuevo al terreno musical para buscar otro ejemplo; al referirnos a curvas simples y complejas, el concepto de «curva de complejidad media» resulta poco definitorio y más bien evasivo. Y, sin embargo, en una primera aproximación al análisis precisamos de esta dimensión media, de esta regla de tres como dispositivo agrupador para controlar las evidencias y seleccionar los tipos de curvas. Una aplicación plausible de la regla de tres (según la sugerencia anteriormente apuntada) sería la de definir las curvas simples como aquellas que contienen un solo cambio direccional, por ejemplo el ascenso-descenso de una parábola; el «medio» nos haría entonces pensar en una curva «compuesta», es decir, con más de un cambio de sentido direccional; y finalmente, el concepto de curvas «complejas» connotaría muchos cambios. Aquí pues, la distinción entre simple y compuesta es clara, pero la que separa a la curva *compuesta* de la *compleja* exige otra clarificación. Perderíamos, desde luego, gran cantidad de tiempo intentando decidir si un contorno proporciona una sensación compleja, ya con tres cambios direccionales o tal vez necesita llegar a cinco. No es todavía el momento de tomar semejantes decisiones; decisiones de este tipo sólo serán apropiadas en un estudio muy detallado de las características melódicas de un compositor, reveladas, tras el análisis general, como la parte más significativa de su estilo. No perdemos nada al usar categorías más simples en esta primera fase de observación: el material sigue estando ahí, pronto para un estudio más detallado en caso de que éste sea requerido, evitando, de este modo, gran cantidad de trabajo innecesario. Un ejemplo concreto va a mostrarnos cómo esas agrupaciones aparentemente toscas y primarias de regla de tres, responden inicialmente a todos los requerimientos e incluso cumplen satisfactoriamente con cualquier tipo de necesidad. Supongamos que tratamos de averiguar si el juego temático-imitativo en los madrigales de Palestrina es más rico que el material análogo utilizado en sus motetes. Entre los elementos que habremos de investigar destaca, por encima de todos, el de la actividad melódica, una actividad que podría mensurarse, en el ámbito de la pequeña a la media dimensión, al ser aplicado ese tipo de curvas. Considerando tres categorías iniciales (simple, compuesta y compleja) podríamos tomar, digamos, una primera decisión arbitraria en el sentido de que todas las curvas con más de tres cambios de dirección fueran consideradas como complejas. Decisión arbitraria, desde luego, que quizá no aporte una clara distinción estética entre lo compuesto y lo complejo, aunque no pretendemos aquí distinciones definitivas, pero que permite establecer unas



primeras observaciones enfocadas hacia el estudio de un problema definido e inmediato: la actividad temática en los madrigales y motetes de Palestrina. Al seleccionar sus frases imitativas conforme a las tres categorías planteadas, seremos capaces de determinar qué repertorio es melódicamente más activo. Únicamente si deseamos un examen exhaustivo de la melodía temática nos veremos obligados a marcar una diferencia categórica entre los conceptos compuesto y complejo.

Existe otra razón igualmente importante, para que no sea tan necesario afinar en extremo una categoría inicial determinada; la simple intersección de observaciones producidas por los cinco elementos del estilo proporciona ya una intensa caracterización estadística. Para dar respuesta, por ejemplo, al problema anteriormente mencionado sobre Palestrina, debemos investigar no sólo las tres categorías de curvas sino también la actividad propia del SARC en varios aspectos (la Me ya está implicada en el problema temático). La correlación de todas estas otras observaciones puede ciertamente proporcionarnos adecuadas diferenciaciones entre las categorías, es decir, que un elemento contributivo determinado, tomado individualmente (como, por ejemplo, la decisión asumida de distinguir la línea melódica en curvas compuestas o complejas a partir de los tres cambios de dirección) no aportaría, por sí mismo, información suficiente para poder decidir la mayor o menor actividad de los madrigales sobre los motetes. Tampoco hemos de preocuparnos, pues, demasiado en el análisis general del estilo, por querer precisar con claridad las líneas de distinción existentes entre los atributos. Tales esmeros serán sólo necesarios en el caso de indagaciones más especializadas: para formular principios fundamentales de teoría estética, en un extremo, o en el opuesto, para organizar estudios microscópicamente detallados de un elemento estilístico preciso.

En la anterior argumentación se ha eludido, temporalmente, la cuestión referida a los textos en la música vocal, ya que muchas de las características de esos textos suelen situarse al margen de la música. En la fase de observación los textos pueden ser tratados como categoría aparte, con subdivisiones adicionales derivadas, productos secundarios de la interacción producida con los cinco elementos básicos. De este modo podemos estudiar la influencia del texto por medio de cuestiones como ésta: ¿la elección de los instrumentos refleja el carácter de la poesía?, ¿qué importancia tienen las palabras situadas sobre las armonías más llamativas e impresionantes?, ¿evita el compositor las sílabas de difícil emisión vocal sobre los clímax melódicos?, ¿se pueden encontrar analogías entre el ritmo de la palabra y el ritmo musical?, ¿los detalles de la estructura poética se ven confirmados por la articulación musical y por la reaparición temática? Más tarde, en la fase de evaluación final, advertiremos que la influencia del texto afecta normalmente a unos elementos más que a otros. Este último proceso suscitará, pues, relevantes observaciones e interpretaciones del texto más como parte integrante de los elementos afectados que como un tema aislado y separado.

### Evaluación

El proceso progresivo de observación que hemos expuesto quiere descubrir la actividad dimensional característica y controlar los elementos que originan el movimiento y forma de una pieza. Inevitablemente surge algún tipo de evaluación durante el proceso mismo de observación, sobre todo en la elección de observaciones significativas. La evaluación puede también entrar sutilmente en nuestras expectativas: en cuanto detectamos en un compositor una tendencia a la sofisticación, esperamos más de él, cosa que, a su vez, nos predispone a reconocer mejor

su profundidad de sentimientos y la excelencia de su técnica. Finalmente, al intentar identificar sus características y controlar sus rasgos distintivos, compararemos inevitablemente la fuerza de varios acontecimientos estilísticos. Todas esas evaluaciones, que surgirán hacia dentro, nos preparan ante todo para tomar decisiones acerca de la pieza misma. Ahora sólo nos falta mirar hacia fuera para valorar o evaluar las cualidades de la pieza considerada respecto a las normas establecidas en comparación con obras análogas.

Como es obvio, debemos empezar comparando el logro del crecimiento en una pieza con el obtenido en otras de naturaleza similar, procediendo a revisar así, gradualmente, un género completo o a contrastar la obra de un compositor con la de sus contemporáneos. Es probable que la mayoría de obras, en cualquier repertorio, no nos seduzcan demasiado, ya que por lo general no estaremos comparando tanto auténticas obras maestras (en realidad, muy pocas obras están plenamente logradas) como facetas estilísticas individuales de particular interés. Allí donde se produzca un crecimiento convincente, será donde mejor podremos profundizar y evaluar el equilibrio existente entre unidad y variedad: hay muchas piezas impresionantes a las que les falta consistencia, mientras a otras, muy controladas, les falta contraste. Tampoco el grado de originalidad, por importante que sea su calidad, histórica e intelectualmente, contribuye necesaria y directamente a la belleza. Y, sin embargo, éste es todavía uno de los valores potenciales a considerar. Como valor comparativo final, el alto grado imaginativo de una obra en la que se incluyen tanto su gama de expresión como su riqueza de recursos y técnicas, influye decisivamente en nuestra constante respuesta evaluativa.

La última fuente de evaluación hace referencia, más allá de toda consideración musical comparativa, a aspectos de carácter externo, tales como novedad, popularidad y oportunidad. Aunque podamos poner en entredicho la popularidad como una norma artística válida, pueden ser ilustrativas las opiniones de otras épocas sobre una obra que actualmente creemos conocer. No deja de causar un *shock* sumamente saludable comprobar que los públicos coetáneos puedan haber tenido preferencias sensiblemente distintas sobre un repertorio dado, otorgando su favor a obras que han sido mucho menos apreciadas en períodos posteriores. Estas preferencias históricas nos enseñan mucho, no sólo acerca de los conceptos auditivos de otrora, sino también acerca de nosotros mismos, sobre nuestros prejuicios, insensibilidades o posible hipersensibilidad. La novedad y la oportunidad son más discutibles como elementos normativos de la evaluación, puesto que residen, en parte, dentro de la esfera del acaso, lo fortuito o lo casual, y están situadas prácticamente fuera de las consideraciones inherentes a la música. Aun así, los estrenos y primeras audiciones reflejan a menudo un agudo sentido de la percepción y una auténtica presciencia por parte de los compositores; y la oportunidad en la aparición de ciertas obras nos ayuda a aislar aquellos elementos del estilo que crean un punto de inflexión o cambio específico en la historia de la música.

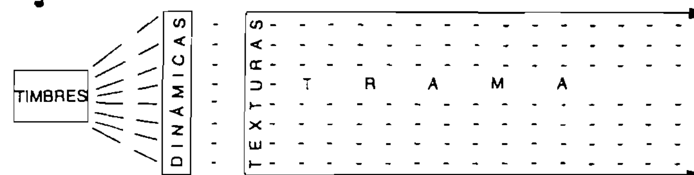
La evaluación acumulativa de una pieza de música siguiendo criterios normativos intrínsecos, comparativos y externos, llega a proporcionar un sofisticado marco de referencia contra el que podemos expresar nuestras reacciones personales. Nadie tiene por qué sugerir, ni mucho menos imponer a otra persona, un conjunto de prioridades dentro de esos valores; el objetivo fundamental de todos los músicos, tanto intérpretes como investigadores u oyentes, reside en una apreciación cada vez más completa del tesoro de la expresión personal; lo que hace posible, a su vez, la existencia de un abanico suficientemente amplio de respuestas individuales válidas. Esta atractiva omnivalencia constituye el más raro y precioso atributo de la música.

# 2. El sonido

El sonido, como categoría analítica del estilo, incluye todos los aspectos del sonido considerado en sí mismo en lugar de observarlo como materia prima de la que se sirven la melodía, el ritmo o la armonía. Las observaciones sobre el sonido se agrupan de un modo natural en tres apartados básicos:

1. *Timbre*: Los colores que elige el compositor: vocal, instrumental y otros.
2. *Dinámicas*: La intensidad del sonido, la indicada específicamente por los matices a través de sus símbolos convencionales como la que se desprende de la disposición de fuerzas empleadas en la pieza.
3. *Textura y trama*: La disposición de los timbres, tanto en momentos determinados como en el continuo despliegue de la obra.

La relación existente entre estos tres aspectos puede ser visualizada del modo siguiente:




Organizando tipologías para cada una de estas características podremos llegar a percatarnos de cómo un compositor se acerca al sonido como elemento expresivo.

## Timbre

El timbre se refiere a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las distintas frecuencias que inciden sobre ella ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos. Entre los principales que deberían ser considerados en la caracterización del estilo de un compositor están:

*La elección de timbres*: cuerdas, madera, metales, percusión, sonidos electrónicos, exóticos, *concrète*, u otros timbres no musicales, tales como grabaciones sonoras del ambiente exterior; voces femeninas, masculinas, de niños, de *castrati*; en fin, combinaciones de todo lo anterior. En algunos casos, particularmente para la música antigua, será preciso proceder en parte sobre suposiciones o incluso especulaciones, efectuando ajustes apropiados.

*Ámbito*: espacio en el que nos movemos o espectro total de frecuencias empleadas; preferencia por ámbitos o registros específicos (tesituras) y combinaciones; interés en explotar, o quizá forzar, ámbitos extremos, recalcando sus cualidades parciales en lugar de mantener un equilibrio continuado.

*Grados y frecuencia de contraste*: el grado de contraste tímbrico usado por el compositor y la frecuencia de esos contrastes. Estas dos observaciones van a contribuir significativamente a perfilar el estilo de un compositor. Instrumentalmente el compositor puede optar por desplazarse de los instrumentos agudos a los graves, ya sea dentro de una misma familia o sección, o entre distintas familias o secciones, o puede llevar el grado de contraste a grandes sutilezas mediante cambios graduales entre agrupaciones mezcladas de voces o instrumentos. La duración de estos cambios, que van desde confrontaciones repentinas a transiciones graduales, puede ejercer una profunda influencia sobre el efecto de la composición.

*Idioma*: el conocimiento (o ignorancia) de las especiales posibilidades de los instrumentos, tales como la aptitud para saltar con facilidad de una parte a otra de la extensión de un violín, los efectos afortunados que producen las combinaciones idiomáticas a través de los diferentes golpes de arco y golpes de lengua, o figuras que se adaptan con facilidad a los distintos registros o a las posiciones de la mano; los efectos peculiares de un tipo o familia de instrumentos, tales como el *pizzicato*, las cuerdas dobles o los sonidos armónicos; los dobles y triples golpes de lengua, así como el *frullato* para los instrumentos de viento; la aplicación de la sordina y la obturación del pabellón en los instrumentos de metal; y otros recursos similares. Estos grupos idiomáticos pueden revelar también la inclinación de un compositor dado a escribir con notable eficacia para una familia específica de instrumentos, como vemos en el lirismo de las cuerdas que caracteriza a muchas melodías de Chaikowsky, en el impacto de los acordes masivos del metal en las *canzonas* de Gabrieli, o en los delicados trazos de las maderas en las suites de *Daphnis et Chloé* de Ravel. Hay algo aún más importante: el analista del estilo debe comprender todavía las expansiones innovadoras del compositor sobre la técnica instrumental, como las de la escritura virtuosista para piano de Liszt, las desacostumbradas exigencias que impuso Paganini al violín o los nuevos conceptos sonoros que desarrolló Wagner en los metales. En sus matices más sutiles un compositor puede establecer diferencias entre los distintos usos de un mismo instrumento, por ejemplo, el tratamiento, tan diferente, que hace Beethoven de los violines en sus sinfonías, comparado con el que hace en sus cuartetos de cuerda. Sutilezas análogas en los idiomas vocales incluyen usos estratégicos de saltos climáticos, registros desusados y técnicas especiales como el falsete o el *Sprechstimme* (cantado-hablado), y emisiones exóticas de la voz (por ejemplo, los registros conseguidos por la glotis en la música africana, el canto por «estrechamiento de la garganta» de los asiáticos). Además, tanto en las voces como en los instrumentos los compositores pueden conseguir diseños propios de articulación de superficie —notas ligadas y en *staccato*—. En relación a esos finos matices deberemos tener también en cuenta si un compositor ha considerado suficientemente la fatiga que se produce en los labios y en los pulmones del instrumentista. A veces, podemos agudizar nuestra propia percepción, respecto a las habilidades técnicas de un compositor, adoptando un enfoque negativo: anotando, por ejemplo, los «gazapos» de orquestación tales como figuras rápidas a través de los cambios de registro o trinos que requerirían una digitación cruzada o incómoda. Sin embargo, no hemos de perder de vista, al mismo tiempo, la posibilidad de una sutileza extrema, casi oscura, la inversión idiomática, es decir, la deliberada exploración de unos procedimientos violentos, ásperos, difíciles o antiidiomáticos de algún modo, en busca de efectos especiales, como son esos repetidos acordes vocales en *staccato* de la *Sinfonía de los salmos*: «Laudate Dominum» de Stravinsky o ese fagot algo forzado en su registro al comienzo de la *Consagración de la primavera*, del mismo autor.



## Dinámica

Al contacto con la práctica tendemos todos a identificar las dinámicas con aquellos signos escritos sobre la partitura que se refieren al matiz, tales como el *piano*, *forte* o *crescendo*. Sin embargo, en tanto que categorías analíticas del estilo, las *dinámicas* deben incluir todos los aspectos de intensidad sonora, todos los matices implícitos en la inflexión musical, sin importar si son indicados por signos específicos o no. Particularmente a finales del siglo XIX las indicaciones dinámicas ofrecían, por supuesto, un resumen taquigráfico de las fluctuaciones de intensidad, proporcionando una medida del pulso y cuidado del compositor en relación con el medio expresivo. Sin embargo, al igual que comprendemos las dinámicas escritas explícitamente, debemos también ejercitarnos en observar la realidad concreta de la música, calculando el flujo de intensidades a través de la confluencia de fuerzas que produce su textura a lo largo de su recorrido, sin olvidar el sutil incremento de intensidad de las tesituras agudas o el efecto, curioso y a veces imprevisible, que puede darse también sobre la intensidad al combinar tímbricamente ciertas mixturas instrumentales. El clarinete duplicando a la trompeta, por ejemplo, parece difuminar y amortiguar en parte el brillante y enérgico sonido del metal, produciendo menos intensidad, contrariamente a lo que parece que tendría que ser; por otro lado, un cuarteto de cuerdas, cuando es comparado dinámicamente con un trío de cuerdas, da la sensación de producir un grado de resonancia considerablemente mayor que ese tercio más que cabría esperar al ser añadido un sólo intérprete más. A fin de conseguir una evaluación razonable del uso de las dinámicas por parte del compositor debemos considerar los siguientes puntos:

*Tipos de dinámicas*: tenemos que incluir en este vocabulario de los efectos dinámicos tanto la dinámica señalada (es decir, escrita) como la implícita, desde la más fuerte hasta la más suave, indicando, al mismo tiempo, los niveles dinámicos más frecuentes y característicos, así como detalles individuales tales como la adición al *sforzando* o excentricidades del tipo *pf*.

*Grado de contraste*: las diferencias estéticas y de expresión en las distintas épocas producen unos grados de contraste dinámico sorprendentemente cambiantes. Mientras la gradación de *piano* a *forte* es suficiente para muchos de los compositores barrocos y del primer clasicismo, en Beethoven encontramos expandido el grado de contraste por lo menos un nivel más en cada dirección, y la sensibilidad dramática del Mahler necesita a menudo de estrechas yuxtaposiciones de *fff* y *ppp*. Menos obvia, aunque quizá más reveladora del estilo de un compositor, es también la *frecuencia de contraste*: esto es, el intervalo de tiempo transcurrido entre diferentes niveles dinámicos, que puede ir desde la sucesión inmediata de dinámicas bruscamente contrastadas, pasando por cambios de tipo más gradual tales como *crecendos*, hasta gradaciones más prolongadas del aumento o disminución de la intensidad. Vistos en su conjunto, el grado y la frecuencia de contraste dan lugar a dos procedimientos dinámicos fundamentales:

1 *Dinámicas en terraza (escalonadas o en bloques)*, donde las frases y los periodos de una pieza establecen niveles dinámicos contrastantes escalonados, tal

como sucede en la registración del órgano o, menos bruscamente, en la alternancia de fuerzas y densidades del *tutti* y el *concertino* en un *Concerto grosso*.

2. *Dinámica en pendiente*, es decir, aquellas en que los cambios graduales de fuerzas realizan una transición a través de una pendiente sucesiva, hacia planos más altos o más bajos que continúan durante un lapso de tiempo sustancial, por lo que sólo contrastan entre sí de un modo conducido y más bien general. Los principios de las dinámicas en terraza y dinámicas en pendiente pueden darse, por supuesto, en todas las dimensiones, y estar determinados simplemente por las variaciones cronológicas en la coordinación del contraste dinámico por parte del compositor. En los *Concerti grossi*, Corelli, por ejemplo, aplica las dinámicas en terraza a una escala diminuta, a veces como un eco que va y vuelve entre el *tutti* y el *concertino*, en respuestas de medio compás. Por el contrario, la entrada del *tutti* al terminar un episodio solista de un concierto de Bach o de Vivaldi, supone un cambio seccional importante, de un peso y dimensión considerablemente mayores.

## La textura y la trama

Como la textura cambia en la música a cada momento, el problema principal del analista reside en descubrir unas cuantas generalizaciones útiles para agrupar las consiguientes y múltiples observaciones en materia de textura. Los detalles verticales se pueden describir directamente con términos como *delgado* y *grueso*, *simple* o *duplicado*, *continuo* o *entrecortado*, *alternado* o *superpuesto*, *equilibrado* o *cargado de arriba* o *abajo*, *puros* o *mixtos* entre las voces y los instrumentos. El espacio predominante de altura en el que un compositor construye una sección, una parte o un movimiento, puede estar debidamente indicado por la palabra *tesitura*, que, aunque no es otra cosa que el equivalente a *textura* en italiano, debido al mucho empleo que ha tenido al discutir los registros de los cantantes, ha llegado a adquirir una connotación más restringida y especializada. (Esta connotación específicamente musical de *tessitura* para designar al «espacio de altura más utilizado» será empleada también en las ulteriores discusiones sobre la melodía.) Pero estos términos texturales no nos bastan del todo, porque con frecuencia tendremos que establecer diferencias entre los distintos hechos texturales partiendo precisamente del continuo total de la música. Por este motivo, constituye un buen método el restringir el significado de *textura* a combinaciones particulares y momentáneas de los sonidos; y, también, continuando nuestra analogía con las telas, mencionaremos la *trama* para referirnos al tejido continuo de conjunto de las texturas y niveles dinámicos. En el transcurso de la historia de la música han surgido y sobrevivido tipos muy diferenciados de tejidos musicales, resultado de logrados convencionalismos de la extensión textural:

*Homofónico, homorrítmico, en acordes*: referido a estilos cuyos acontecimientos texturales tienen lugar más o menos simultáneamente.

*Polifónico, contrapuntístico, fugado*: referido a los estilos que presentan en la textura una vitalidad superior, resultante de una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos y capas de la trama.

*Polaridad melodía-bajo*: la textura característica del barroco elaborada en *la trama trío-sonata* (típicamente, dos violines más bajo continuo).

*Melodía más acompañamiento*: es la trama temática, orientada por acordes, familiar a gran parte de la música clásica y romántica.



*Texturas especializadas por secciones*: se trata de instrumentaciones más sofisticadas, desarrolladas por los compositores para producir armoniosos efectos orquestales, asignando funciones de sostén a los metales, funciones de duplicación o antifonales, a las maderas o para dar relevancia (como soporte o alternativa) a la melodía principal, al acompañamiento y a las cuerdas en su función de bajo.

Por supuesto, más allá de esas tramas convencionales, el ingenio de los compositores crea características personales en cada obra y movimiento que escriben.

## Contribuciones del sonido al movimiento

El efecto de los timbres, las dinámicas y las texturas sobre el movimiento no suele ser tan evidente en términos generales, como la contribución de otros elementos. En general, la función del sonido parece más bien secundaria; el ropaje acústico de las melodías, armonías y ritmos subraya pero no llega a influir en su movimiento; el refresco de nuevos colores y de diferentes intensidades acrecienta, agudiza, sin dirigirla, la acción de otros elementos. Sin embargo, no debemos pasar por alto una contribución importante por parte del sonido aunque sea más bien elusiva: los posibles cambios de color de un sonido o de nivel dinámico (especialmente alternancias tales como los efectos de diálogo y los antifonales) pueden producir olas de diferente actividad que afectan profundamente la infraestructura rítmica. Encubierta por la acción de primer plano en la superficie de otros elementos, esta actividad de fondo pasa a menudo inadvertida, especialmente en las grandes dimensiones. Con todo, parece probable que las pulsaciones del sonido a gran escala, debido precisamente a su carácter más primitivo y menos definido, puedan activar significativamente nuestra más profunda conciencia de movimiento, algo que nosotros sentimos a menudo y que rara vez sabemos explicar. Como ilustración sugerente de esta posibilidad, advirtamos que las unidades mayores a una frase en cualquier tipo de continuo (la jerarquía constante de relaciones de duración, que se verá más adelante) se hacen cada vez más difíciles de percibir como divisiones periódicas. Aunque uno puede fácilmente percibir el macrómetro en una estructura de compases 4+4+4+4 (funcionando cada grupo de cuatro compases como las pulsaciones de un compás 4/4), en unidades más extensas tales como supuestos párrafos de 8+8+8+8 o 16+16+16+16 que raramente aparecen en perfecta agrupación aritmética, el oído deberá ignorar o compensar las distintas irregularidades en los detalles a fin de reconocer una regularidad subyacente básica. Así pues, nuestra percepción de la regularidad rítmica en unidades de esa magnitud se distrae fácilmente ante la múltiple actividad microdimensional, ritmo de la superficie, línea, armonía, etc. Por tanto, y en lo que respecta a propósitos de tal envergadura, los cambios del sonido son los que mejor contribuyen a poner en evidencia esos puntos de articulación: pueden clarificar modulos más extensos en medio de la confusión de los demás elementos, manteniendo el flujo jerárquico del continuo en las dimensiones medias y, en ocasiones, incluso en las grandes. Meros cambios en la orquestación cada dieciséis compases, por ejemplo, pueden recordarnos inconfundiblemente una estructura de frase que de otra manera hubiera podido pasar fácilmente inadvertida entre la confusión de los detalles melódicos y rítmicos.

La ejecución de articulaciones tales como golpes de arco y golpes de lengua para producir legatos y *staccatos*, se relacionan tan directamente con el movimiento y la forma que, con igual justificación, podrían incluirse allí, en lugar de hacerlo bajo la subdivisión del timbre con la rúbrica del sonido. (Para evitar la posible confusión que podría generarse con la función general de la articulación en el desarrollo, esas pequeñas y detalladas articulaciones las designaremos de ahora en

adelante como *articulaciones de la superficie*.) Por ejemplo, en un diseño repetido de cuatro semicorcheas en *staccato*, seguido de cuatro semicorcheas en *legato*, sólo las articulaciones de la superficie producen *a*) alternancias microdimensionales en la pequeña dimensión que contribuyen intensa aunque brevemente al movimiento; y *b*) articulación de pequeños módulos repetidos como parte de la forma.

### Contribuciones del sonido a la forma

Si las funciones rítmicas del sonido parecen más bien elusivas, las contribuciones que hace a la forma las compensa por su claridad, pues los cambios en el sonido son los que producen las articulaciones más fácilmente observables en cualquier flujo musical. Cuando, por ejemplo, dudamos de las puntuaciones de una serie de ritmos complejos de superficie o de la superposición contrapuntística de las líneas alta y baja, son las articulaciones del sonido, tales como el cambio de las voces contadas a los instrumentos o del *forte* al *piano* las que nos resitúan de un modo inequívoco. Por descontado que cuanto más complejos sean los demás elementos, más decisivas serán las pistas que ofrece la función del sonido en determinar las articulaciones principales y secundarias de la pieza.

El sonido ocupa también un lugar destacadísimo en la modelación formal, primeramente como un refuerzo de la memoria temática (es más fácil de notar la reaparición de una idea si el color del sonido recuerda también una aparición anterior) y, en segundo lugar, si bien más sutilmente, como una fuente de variedad y desarrollo en la presentación de las ideas: los efectivos artificios de repetición de un tema, totalmente obvios y todavía imperecederos, por medio de un instrumento a solo diferente, a través de una nueva duplicación en octava, o por un cambio de nivel dinámico producido por una orquestación más densa (o dispersa), ilustran el poder del sonido para fijar el progreso de la forma musical en nuestras mentes.

### El sonido en las dimensiones grandes

Las observaciones en las dimensiones grandes nos obligan a generalizar, y en lo que concierne al sonido, una vez hayamos anotado nuestra selección de medios entre los movimientos o partes de los mismos deberemos preocuparnos principalmente de la trama. De acuerdo con el principio de la consistencia de los métodos analíticos recomendado anteriormente, debemos empezar por establecer una tipología de las tramas del movimiento, es decir, del espectro total de opciones acústicas por parte del compositor y de sus preferencias características dentro de ese espectro. En un grupo de sinfonías clásicas, por ejemplo, esta primera fase de examen macrodimensional de los movimientos, nos brindaría la útil, aunque un tanto obvia conclusión de que los compositores del siglo XVIII omiten con frecuencia los instrumentos de metal en los movimientos lentos, empleando al mismo tiempo una extensión dinámica algo más limitada y menos intensa para los otros instrumentos. Y debemos observar a continuación cuántos tipos de trama aparecen, y cuáles son los que predominan. Las tramas convencionales, que antes hemos mencionado, con sus diversos detalles, pueden convertirse en algo demasiado específico para servir como clasificaciones en las observaciones hechas en la gran dimensión: al principio necesitamos categorías aún más generalizadas. En tal sentido podemos tomar prestado del historiador de arte Heinrich Wölfflin[1] un concepto

[1] Véase Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History* (traducido al inglés por M. D. Hottinger, Nueva York, 1950) especialmente la introducción y el capítulo primero



EJEMPLO 2.1. Beethoven, Sonata para piano, op. 13: I, compases 131-141. *Contraste de texturas masiva y lineal.*

Masiva
Tempo I.
Lineal
Allegro molto e con brio.

clarificador: su famosa distinción entre el acercamiento lineal y el pictórico en el arte, que podemos traducir en términos musicales como métodos *lineales* y *masivos* en la construcción de las tramas musicales. (Véase el ejemplo 2.1.)

Estas categorías iniciales, sumamente generales, siguen un tosco paralelismo con la diferencia existente entre polifonía y homofonía (o entre contrapunto y armonía), pero adoptar inicialmente esa generalización, u otra mayor si cabe, facilita comparativamente la clasificación de las tramas sometidas a análisis. Sobre todo en esas interpretaciones a gran escala debemos tener siempre presente que la música, dada su naturaleza infinitamente variada, nos obliga a sacar conclusiones esquemáticas y sumarias más que a establecer determinaciones absolutas. Como no siempre encontraremos unas tramas consistentemente lineales o masivas, será práctico pensar en términos de categorías más flexibles (pero, no obstante, efectivas y ordenadas), expresadas como «principalmente lineales» y «predominantemente masiva». Entre ellas, por supuesto, necesitamos una opción intermedia que, hablando de tramas, bien podría expresarse de un modo idóneo como «de línea y masa mixtas».

Desde el punto de vista de la actitud individual de los distintos compositores respecto a la expresión, hallaremos que la frecuencia y el grado de contraste son en extremo importantes y reveladores. Algunos compositores proyectan movimientos enteros en un único color sonoro o sobre un solo nivel dinámico, efectuando sus mayores contrastes únicamente *entre* los movimientos. Otros emplean una mayor frecuencia de cambio dentro de los movimientos, lo que tiende a reducir la fuerza de contraste *entre* los mismos. En este punto serán útiles tres categorías de observación para la frecuencia de contraste: alta, media y baja.

Los grados de contraste (de nuevo alto, medio y bajo) podrían no ser tan fáciles de clarificar en las impresiones de la gran dimensión como las frecuencias de contraste. Estas evidencias de la capacidad expresiva de un compositor, como son los grados de cambio en el color y en las dinámicas, pueden ser a menudo observados e interpretados con más fortuna en las dimensiones medias y pequeñas. Esta situación es comparable al lenguaje hablado en el sentido de que en éste el máximo impacto emocional puede presentarse en una mordaz interjección, una oración intensa o un párrafo obsesionante. Es mucho mas raro encontrar todo un capítulo

de intensidad mantenida. Igualmente, en música las grandes dimensiones tienden a contener toda una serie de cambiantes niveles de expresión.

### El sonido en las dimensiones medias

Las dimensiones medias son las más importantes para el estudio del tratamiento que hace un compositor del sonido, porque en ellas podemos ver los cambios más influyentes y expresivos y, por lo tanto, las más eficaces contribuciones del sonido al movimiento y a la forma. Aunque hay muchas maneras de agrupar las observaciones al respecto, las ya familiares categorías de tipología, movimiento y forma proporcionan de nuevo un fidedigno planteamiento general:

1. ***Tipología***

a) *Timbre.* En las dimensiones medias el timbre empieza a ejercer mayor influencia, porque notamos más los contrastes detallados en los párrafos y en las secciones que en las partes y en el todo. No es necesario crear rígidas tipologías y subtipologías para todas las facetas del timbre; de nuevo aquí debemos evitar el ahogarnos en los datos practicando la selectividad siempre que nos sea posible. Lo importante es tener en cuenta el principio de tipología: con un esquema completo como base de trasfondo, nos limitamos a registrar entonces, uno por uno, aquellos detalles significativos que completan gradualmente el retrato estilista del compositor. La lista de control, en cuanto al timbre se refiere, debería incluir apartados fundamentales tales como elección, ámbito e idioma, así como grado y frecuencia de contraste, pudiéndole añadir cualquier fenómeno peculiar especial de una pieza o repertorio específico. Por ejemplo, el *quilisma*, como efecto especial del sonido en el canto gregoriano, deberá ser considerado dentro de la tipología del idioma de la corta y media dimensión (puede también ser incluido como ornamento, es decir, como parte de la melodía).

b) *Dinámicas.* Puesto que una inspección relativamente breve puede ya ofrecernos los tipos de dinámicas que utiliza el compositor (no olvidemos las dinámicas intrínsecas), debemos enfocar principalmente nuestra atención en el grado y frecuencia de los contrastes dinámicos. Probablemente percibimos mejor esos efectos de la intensidad personal del compositor en las dimensiones medias, donde un largo *crescendo* puede producir un intenso clímax casi irresistible, cosa imposible de lograr en la pequeña dimensión. La tipología de las dinámicas debe recoger cuidadosamente las longitudes de los *crescendos* y otros procesos graduados, así como el número de yuxtaposiciones tales como los efectos de eco: ¿se trata del contraste *f/p* o *ff/pp* (grado)?; ¿tiene lugar inmediatamente o después de un silencio (frecuencia)?

c) *Trama.* La tipología de las tramas en las medias dimensiones también se centra más sobre el grado y frecuencia de contraste que sobre las convenciones sobre la textura y otros puntos generales propios de las grandes dimensiones. Damos aquí algunas sugerencias alternativas para clasificar estos atributos:

| | | |
|---|---|---|
| denso/ligero | estrecho/amplio | alto/bajo |
| sonoro/suave | regular/climático | simple/complejo |
| activo/estable | abrupto/gradual | |



Puede obtenerse una tipología debidamente detallada y, sorprendentemente, con escasa ambigüedad, utilizando *medianamente, mixto* o *parcialmente* entre las diferentes alternativas anteriores, o mediante el prefijo *semi*; así la separación de las observaciones a cada uno de estos tipos, en solo tres subdivisiones, deja pendientes en todo caso pocas determinaciones costosas.

2. ***Movimiento***

A medida que avanzamos hacia las divisiones más pequeñas de la pieza el efecto rítmico del sonido también crece en importancia. El movimiento periódico producido por la alternancia de diferentes timbres, dinámicas o texturas contribuye definitivamente al movimiento, del mismo modo que lo hacen los contrastes entre áreas activas y estables de la trama. Tal como fue mencionado en la discusión general del sonido y el movimiento, estas alternancias y contrastes clarifican a menudo módulos más extensos en el continuo, tales como unidades de ocho o dieciséis compases para poder sentir así la jerarquía rítmica en valores más extensos. También existe un paralelismo general con el ritmo de superficie: por ejemplo, la sensación de movimiento producida por la alternancia de grupos que se responden y que son aproximadamente iguales, tienen el efecto de duraciones más o menos uniformes, mientras que un diálogo entre un elemento grande y otro menor (como entre el *tutti* y el *concertino*) puede corresponder aproximadamente al efecto de un ritmo punteado, no en un paralelismo de duración preciso, por supuesto, sino en el sentido de la contribución más efectiva que estas alternancias desiguales pueden ofrecer al movimiento en sus aspectos fundamentales. Obviamente, también el grado y la frecuencia de contraste en las dinámicas de superficie, pueden confirmar o incluso originar ese tipo de respuestas rítmicas más profundas, aunque menos definibles. Con esta clase de relaciones inter-elementales *in mente* podemos establecer lógicamente conceptos tales como el ritmo de textura, el ritmo de timbres, y el ritmo de los niveles dinámicos. Estas interacciones no siempre pueden ser abstraídas en valores de duración precisos, pero, no obstante, sus influencias sobre el movimiento pueden revelar favorablemente las características y aspectos personales del estilo de un compositor.

3. ***Forma***

En ningún lugar el sonido contribuye más a destacar las articulaciones que en las dimensiones medias. Probablemente podemos escuchar la diferencia entre timbres y niveles dinámicos sucesivos con algo más de inmediatez que reconocer una diferencia en la actividad melódica o rítmica (o tal vez es que los compositores por lo general utilizan contrastes más obvios en el sonido que en los otros elementos). En todo caso, el sonido contribuye de un modo muy directo y decisivo a la definición de la forma a través de puntuaciones tímbricas, de textura y de contraste dinámico. A continuación, el carácter de lo que sigue puede ser cambiado o confirmado por diferente orquestación o dinámica; por ejemplo, el tipo de tema descrito como pregunta-respuesta depende a menudo en cuanto a su forma característica tanto de la instrumentación y dinámicas como de las configuraciones melódicas o rítmicas (véase el ejemplo 2.2). Los recursos de eco, usados de un modo tan eficaz en diversas épocas, pueden surgir únicamente de cambios en el nivel dinámico. De este modo, el carácter general de los párrafos temáticos en cualquier exposición de ideas musicales puede ser iniciado, confirmado o basado en la concepción acústica.

EJEMPLO 2.2. Mozart, Sinfonía núm. 41, K. 551: I, compases 1-4.
*Proposición y respuesta clarificada por las texturas orquestales contrastantes.*

### El sonido en las pequeñas dimensiones

Sería un error dar a entender que los compositores en lo que más difieren es en los detalles, puesto que algunos compositores de «manga ancha» ponen poca atención en los detalles, mientras que los miniaturistas muestran su fuerza en las pequeñas dimensiones pero también, quizá, su falta de capacidad para concebir planes efectivos a gran escala. Por consiguiente, las comparaciones deberían aprovecharse siempre del espectro estilístico completo. De todas maneras, en los compositores que ponen atención en los detalles, nuestra apreciación de sus refinamientos en el tratamiento del sonido contribuye notablemente a la comprensión más general de sus objetivos.

En las pequeñas dimensiones nos hemos de concentrar en las sutilezas, es decir, no tanto en los instrumentos como en las distintas opciones de registro de los mismos; no sobre los efectos de bloque en *staccato* o *legato*, sino sobre los diseños favoritos de las articulaciones de superficie; no sobre los planos dinámicos, sino sobre los signos que forman la idiosincrasia del compositor, tales como los *sfz* de Haydn; no simplemente sobre las texturas, sino incluso hasta sobre las mismas notas, como en el caso del hipnótico tañido de la trompa en el movimiento lento de la Sinfonía en Do Mayor de Schubert *(La Grande)*. Así, enfocada tan de cerca,



EJEMPLO 2.3. Beethoven, Sinfonía núm. 5: I, compases 195-213.
*Movimiento producido en la pequeña dimensión, principalmente por los intercambios entre cuerdas y vientos.*

la cuestión del timbre puede oscurecer ligeramente la de las dinámicas y la de la trama: fíjense en la mayor atención a los detalles afectivos del color que se encuentra comúnmente a lo largo de todo el período romántico.

Aunque ahora estemos estudiando pequeñas divisiones, las tipologías de timbre, dinámicas y textura no serán necesariamente más reducidas o menos complicadas. Podemos usar perfectamente el mismo planteamiento que utilizábamos en las dimensiones medias, pero de nuevo debemos evitar conscientemente cualquier tipo de observación excesivamente detallada, registrando solamente los fenómenos más característicos. La prueba más apropiada de una observación no reza: «¿Es cierta?, ¿Es verdadera?», sino «¿Es significativa?». Escribir un capítulo entero tratando de un único compás es más revelador de la mente del analista que de la música del compositor: una trágica (o cómica) pérdida de sentido crítico. No podemos así justificar la ignorancia de los aspectos importantes a fuerza de la expresión verbal (por espléndida que ésta sea) de las bellezas que encierre ese compás.

La contribución del sonido al movimiento en las pequeñas dimensiones puede ser muy directa, como en el caso de la equivalencia nota a nota existente entre el sonido y el ritmo de superficie en los intercambios antifonales de las cuerdas y los vientos en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven (véase el ejemplo 2.3). El sentido de movimiento se incrementa apreciablemente cuando los elementos se coordinan de este modo. En las pequeñas dimensiones el sonido afecta al máximo la forma al agudizar las distinciones temáticas, asociando una melodía o ritmo particular con un color o textura determinados. Cuanta más personalidad posea un tema con mayor eficacia un compositor podrá inventar contrastes y retornos a la idea. El sonido puede también ayudar en la diferenciación de subfrases y motivos, aunque a través de este campo restringido se encuentra menos variedad de articulación que en las dimensiones medias (véase el ejemplo 2.4). Las áreas

EJEMPLO 2.4. Mendelssohn. Obertura del *Sueño de una noche de verano*, op. 21, compases 256-265.
*Diferenciación de fragmentos temáticos por delicados cambios tímbricos cuando el motivo se desplaza descendentemente a través de la textura de las cuerdas.*



de observación más útiles para poner de manifiesto estas funciones, pueden resumirse como sigue:

| MOVIMIENTO | FORMA |
|---|---|
| Alternancias rítmicas del sonido. | Timbre/dinámicas/textura como características temáticas. |
| Coordinación con el ritmo de superficie. | Articulación mediante el timbre, las dinámicas y la textura. |
| Coordinación con el continuo[2] (metro, subfrase). | |

Cada uno de estos puntos de observación se puede dividir en el espectro usual a tres partes. Por lo que se refiere al movimiento, por ejemplo, usaremos las subcategorías «Rítmico», «Parcialmente rítmico» y «No rítmico» para la clasificación de cualquiera de los cambios en el sonido. Del mismo modo, al referirnos a la forma, el ropaje acústico de los temas diríamos «Característico», «Algo característico» o «No característico»; y dentro de estas subcategorías habremos de identificar el tipo de caracterización, ya sea tímbrico, dinámico o de textura.

[2] Para una explicación del continuo véase el capítulo sobre el ritmo.

# 3. La armonía

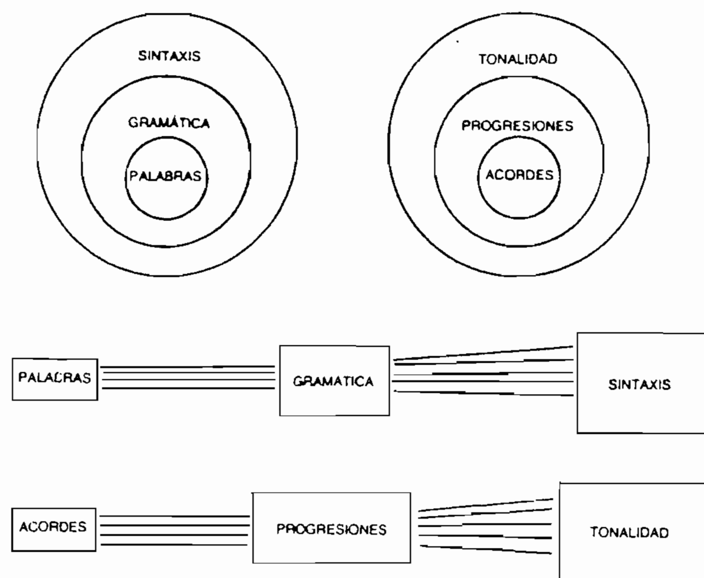
La armonía, vista como elemento analítico del estilo, no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes. Si pasamos revista a la música que conocemos en todo el mundo, la historia de la música occidental (y la que de ella se deriva) sobresale inmediatamente por su énfasis centrado en la armonía. Ya sea como causa o efecto, este énfasis ha producido una sofisticación del sistema referido a la armonía que va más allá de la organización de los otros elementos. Encontramos, cuidadosamente ordenado, el espectro del sonido, sutiles jerarquías de duración en el ritmo, modos y escalas en la melodía, pero cada uno de estos marcos de organización es predominantemente bidimensional, tratando con sencillas relaciones de una hacia otra que pueden ser estudiadas y colocadas satisfactoriamente en gráficos. Sin embargo, las relaciones armónicas (para continuar con una analogía un tanto inexacta) son por lo menos tridimensionales y tratan con numerosos componentes, a menudo con implicaciones en diferentes niveles rítmicos. La complejidad de este sistema justifica una comparación con el lenguaje, con sus niveles interrelacionados de palabras, gramática y sintaxis; el paralelismo puede expresarse con los diagramas de la página siguiente.

Debido precisamente a la firme organización de este sistema podemos diferenciar más claramente, en muchos períodos de la historia de la música, el comportamiento de los convencionalismos de la armonía. Estos convencionalismos ayudan considerablemente al análisis del estilo, puesto que proporcionan un mayor conocimiento en lo que se refiere a la evaluación de las tendencias progresivas, convencionales o regresivas del estilo armónico de cualquier compositor, distinguiendo lo que es común de lo que es extraño y original en el uso que hace de los acordes, progresiones y modulaciones.

Claro está que no se le puede asignar un valor estilístico intrínseco determinado, ya que la armonía produce su impacto a través de una serie de relaciones que pueden variar radicalmente entre los diferentes compositores, escuelas y épocas. Obsérvese, por ejemplo, que una nota de paso diatónica que nosotros reconocemos claramente como disonante dentro del convencionalismo armónico de la época de Mozart, puede ser muy bien el procedimiento más consonante observable en un pasaje de Richard Strauss. Los convencionalismos han cambiado, y mientras para Mozart esa nota de paso se halla bastante alejada del núcleo de sus procedimientos consonantes y se entiende como sonido disonante, para Strauss, el convencionalismo armónico se ha expandido tanto que la nota de paso forma ya parte de hecho del círculo interno y conservador de sus recursos.

Por tanto, en el lenguaje de Strauss, la nota de paso puede ser clasificada incluso como una consonancia.

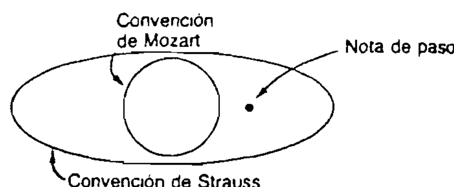





Si hemos de contemplar los procedimientos armónicos a la luz de los cambios en los convencionalismos, debemos dejar completamente libres nuestras mentes de cualquier otro sistema específico. En general, el análisis armónico tiende a confiar demasiado en el convencionalismo del período de la «práctica-común» en el que los procesos firmemente dirigidos a la unificación de la tonalidad han permitido disponer de una escala de evaluación extremadamente refinada de acordes, disonancias y otros procedimientos armónicos o no-armónicos. Por esta razón tenemos que volver a unos conceptos mucho más primitivos y fundamentales de la función armónica con el fin de obtener una generalización lo suficientemente amplia como para poder servir a todos los requerimientos del análisis de estilo. Esas dos funciones fundamentales de la armonía son:

1. *Color.* El color armónico es en muchos estilos el recurso afectivo más instantáneo de la música. Somos conscientes inmediatamente de los cambios producidos de las formas de acordes mayores a las menores; cuartas y quintas descubiertas frente a tríadas y séptimas, o complejidades aun mayores de la estructura vertical; posición cerrada frente a abierta (lo que es, en parte, una función del sonido, por supuesto): diferentes duplicaciones; y las relaciones de tonalidades «oscuras» (bemoles) o «luminosas» (sostenidos). Pueden descubrirse también valores de color en áreas contrastantes de mayor a menor disonancia.

2. *Tensión.* Es un proceso no siempre plenamente comprendido. Desde el momento en que podemos hablar (obviamente, porque la sentimos), de la «resolución» de un acorde o disonancia, es porque las relaciones armónicas ejercen efectos intrínsecos de tensión; igualmente, en dimensiones mayores somos también conscientes de áreas de estabilidad e inestabilidad en relación a un punto de partida. Hasta cierto punto, los valores de color, dentro de la armonía pueden tam-




bién funcionar tensionalmente, como por ejemplo en el efecto, normalmente más relajado, de «oscurecer» tonalidades (es decir, hacia el lado del bemol o de la subdominante del centro tonal relevante).

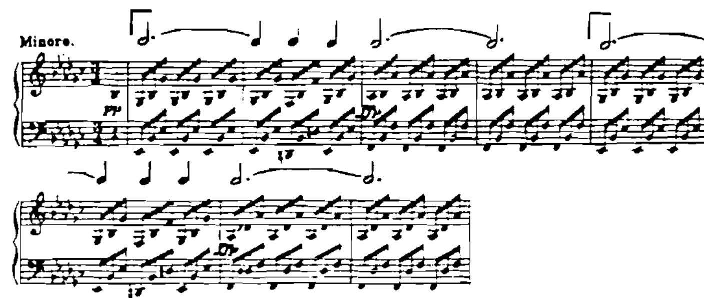
Igualmente básico para la observación del fenómeno armónico es la necesidad de distinguir entre lo esencial y el detalle, o, expresándolo como componentes del crecimiento, entre las funciones *estructurales* y *ornamentales*. Anteriormente vimos que las dimensiones predominantes y los elementos que las controlan, clarifican generalmente las funciones estructurales. Aunque podamos deducir algunas claves de las funciones armónicas estructurales a base de buscar su confirmación mediante otros elementos, el principal determinante será la duración: los cambios de acordes (o notas disonantes) de duración menor que la de la unidad predominante (o la de las dimensiones que nosotros estamos examinando) son ornamentales, es decir, secundarias en el crecimiento de la pieza. Por ejemplo, cuando el ritmo del acorde es principalmente de una blanca de duración, los cambios de negra tendrán menor importancia. (Aunque esta afirmación axiomática pueda parecer un tanto perogrullesca, evita la tendencia a exagerar el impacto producido por cualquier pequeño artificio, aunque sea muy colorista, lo que constituye un escollo sorprendentemente frecuente en la escritura analítica.) Igualmente, en las dimensiones medias no se debe atribuir un significado estructural a una modulación «paréntesis», como la que supone una fugaz excursión de ida y vuelta en dos o tres compases hacia el tono relativo menor.

Sin embargo, debido a la naturaleza extremadamente diversificada aunque absolutamente organizada de la armonía, las tres dimensiones establecidas y la unidad de tiempo predominante, pueden no ser suficientes como criterio para distinguir las funciones estructurales de aquellas propiamente ornamentales: las primeras pueden proporcionar un engranaje analítico demasiado tupido para separar las sutilezas armónicas y clasificarlas. Para satisfacer esta situación y los requisitos consiguientes, será necesario determinar a menudo una dimensión específicamente armónica, *el módulo armónico*, es decir, la unidad característica del movimiento armónico, que no va a ser necesariamente un tiempo métrico (véase el ejemplo 3.1). Volveremos a este concepto en la discusión de los espectros de armonía en la pequeña dimensión.

Otro problema generalizado, desde el punto de vista de la armonía, es la cuestión universal sobre la identidad del acorde o, mejor dicho, de donde hay un acorde. Para los propósitos del análisis del estilo resulta inmediatamente necesario extender el significado habitual del término *acorde*, incluyendo en él todo tipo de sonidos concurrentes. Hoy en día, algunos teóricos prefieren el término *simultaneidad*, que escapa de las connotaciones semánticas convencionales de acorde y permite, desde luego, una elevadísima gama de interpretaciones. Sin embargo, *simultaneidad* es una palabra de altisonante recubrimiento-vocal, y esta discusión demostrará que el viejo y familiar término puede servirnos todavía perfectamente. Al extender el significado de *acorde*, los puntos importantes a recordar son: 1) que las tríadas u otros acordes de terceras superpuestas no son necesariamente las es-



EJEMPLO 3.1. Beethoven. Sonata para piano, op. 7: III, Trío, compases 1-8.
*Módulo armónico de cuatro compases definido por la repetición de un diseño de ritmo de acorde.*




tructuras verticales más importantes de un estilo, y 2) que las funciones de tensión y color existen en todos los estilos por muy alejadas que estén las relaciones vertical-horizontal de los conceptos familiares de acordes, progresiones y tonalidades.

## Estilos disonantes

Si miramos hacia adelante y hacia atrás del período de la «práctica común», encontraremos usos de consonancia y disonancia que no corresponden al convencionalismo de ese período. Comoquiera que, a fin de identificar los aspectos estructurales y ornamentales de cualquier pieza, debemos tener en mente algún tipo de convencionalismo, obviamente, para cada estilo que no corresponda con nuestras usuales convenciones, debemos deducir o improvisar una nueva convención. Los peligros de un análisis circular aquí son obvios, pero, en parte también inevitables; así pues, tenderemos a decir de una pieza: los acordes A, B y C predominan en posiciones de importancia estructural; para replantearnos después y sacar en conclusión que los puntos X, Y y Z, son estructurales puesto que dan énfasis a los acordes A, B y C. Aunque lógicamente incorrecto, este proceso nos puede poner realmente sobre el camino de una nueva convención. Al reconocer las «reglas» de un estilo inhabitual, tenemos que abrir la mente a posibilidades que dan seguramente la impresión de un vuelco y un derrocamiento de muchas de nuestras aceptaciones normales. Por ejemplo, puede parecer duro aceptar un estilo en que un intervalo normalmente disonante (es decir, ¡para nosotros!) sea tratado como más estable que un intervalo que normalmente ha sido considerado por nosotros como consonante. Reflexionemos, sin embargo, por un momento sobre el hecho de que la cuarta, intervalo que tanto matemáticamente como para la historia de la música antigua figura como consonancia, funcione como disonancia para el período de la práctica-común. Si esto puede ocurrir en nuestra propia historia, no será difícil extrapolarla a una situación donde la cuarta aumentada sea estable y la octava, inusual y transicional, en lugar de estable y estructural. Nuestra convención de la práctica-común incluye algunas otras elocuentes excepciones. Definimos la estructura normal del acorde en términos de terceras superpuestas y consideramos como disonantes, inestables y pendientes de resolución las notas situadas fuera de esta estructura triádica. Pero ¿qué podemos decir del acorde de «sexta añadida» (tan indispensable o tan desalentadoramente omnipresente) en la música

contemporánea popular y tan ampliamente usada como acorde estable en los más augustos estilos del siglo XX? Aparece aquí de nuevo una senda prometedora para la extrapolación. Deberíamos ser capaces de ajustar nuestro análisis a los diferentes convencionalismos en que varias disonancias pueden funcionar como consonancias, debido a que constituyen los elementos más estables en su estilo particular. Vamos a considerar por un momento un canto del Cercano Oriente acompañado por el zumbido del bordón de dos notas separadas por una segunda. Ciertamente empezaremos escuchando ese zumbido como una disonancia, pero al ir persistiendo, su estabilidad obliga al oído a reconocerlo como consonancia. En realidad, muchas de nuestras distinciones habituales entre consonancia y disonancia no resistirían mucho tiempo sometidas a un escrutinio absolutamente lógico: pensemos en los parciales disonantes (por no mencionar los diversos ruidos) que esconde cualquier sonido aislado. Pero la armonía no es absolutamente lógica; es, más bien, un modelo de intensidades relativas que nos hace pensar más en una escala flexible entre estabilidad y tensión, que en una tabla inamovible y definitiva, de consonancias y disonancias. Para argumentar mejor este punto de vista tomaremos tres puntos relacionados:

1. *Hallar las estructuras armónicas estables.* Con frecuencia se pueden reconocer los elementos estables de cualquier sistema o convencionalismo armónico, inspeccionando aquellas áreas en las que otros elementos indican una condición de estabilidad. En general, las mejores indicaciones las encuentra uno en los finales, comienzos y en los puntos de mayor articulación. (El analista del estilo siempre observará antes la conclusión de la pieza que su comienzo.)

2. *Hallar el origen de la máxima tensión.* Aunque podamos empezar esta búsqueda sobre la base de ideas convencionales de tensión, un estilo exótico o radical puede obligarnos a reconocer ciertos orígenes de tensión nada convencionales. Debemos usar de nuevo en este caso la gran actividad y tensión de otros elementos como indicios que nos lleven a los efectos tensionales de la armonía.

3. *Establecer una gradación entre estabilidad y tensión máxima.* Tanto en los estilos convencionales como en los radicales, la escala entre estabilidad e inestabilidad descansará en parte sobre supuestos familiares tales como la noción de que una tercera es más consonante que una segunda. Observemos que estilos aparentemente abstrusos se limitan a menudo sencillamente a invertir los convencionalismos armónicos normales, convirtiendo, por ejemplo, la cuarta aumentada en consonancia principal, al tiempo que tratan el unísono, la octava y la quinta como inestables y transicionales. Al hacerlo de este modo, actúan de hecho de acuerdo a la norma general pero interpretada negativamente. Incluso en un estilo que no usara ni una simple tríada se podrían llegar a deducir gradaciones. En general, podemos suponer que los acordes que posean mayores disonancias funcionen con menos estabilidad, es decir, un acorde do-fa♯-si lo elegiremos con menos frecuencia para funciones estables que un acorde do-fa-sol que está más próximo a la consonancia.

Cualquiera que pueda ser la convención, una vez que podamos identificar los hábitos armónicos generales del compositor, aplicaremos este conocimiento para descubrir detalladamente el movimiento y la forma de la pieza. Las indicaciones acerca de la estabilidad armónica que pueden ser derivadas de la melodía y el ritmo pueden encontrar una ventaja recíproca: pasajes que son ambiguos rítmica o melódicamente, se pueden clarificar a través de una comprensión cada vez mayor de las convenciones armónicas.



### Contrapunto

En las primeras fases de estudio y audición de la música es útil colocar la armonía y el contrapunto como polos opuestos, contrastando lo horizontal, como planteamiento lineal, con lo vertical, como planteamiento basado sobre el acorde-bloque. Por desgracia, o acaso por fortuna, los compositores no suelen mantener normalmente esas rígidas distinciones. El período barroco, por ejemplo, combina los extremos dentro de un «contrapunto saturado armónicamente» por usar la suculenta frase de Bukofzer. Queriendo incluso considerarlos como alternativas polares, la armonía y el contrapunto forman los dos extremos de un mismo espectro continuo y enseguida veremos al discutir uno de ellos que fácilmente se superpone el uno al otro. Como, por razones prácticas, se necesita un solo término que incluya esta área de estudio analítico en su totalidad, y dado que la palabra *armonía* tiene ya unas connotaciones bastante amplias, parece la opción más natural como término denominador también del segundo elemento general del estilo. Si ampliamos de este modo la palabra *armonía* y la reservamos para este significado categórico, la podemos sustituir por el término *acórdico*, como una alternativa idónea a «contrapuntístico». Tendremos que hallar entonces la manera de definir las interpenetraciones de los dos enfoques divergentes de la textura.

El uso ocasional de procedimientos contrapuntísticos, como por ejemplo el *fugato*, dentro de estilos predominantemente acórdicos, tales como los de finales del siglo XVIII y siglo XIX, hacen deseable el tener algún modo claro de distinguir un estilo genuinamente contrapuntístico.

Los ingredientes principales de una orientación fundamentalmente lineal, y horizontal, son:

1. *Una actividad aproximadamente igual de las líneas concurrentes.* Tomando un ejemplo de muestra, consideremos el llamado canon en el final de la Sonata para violín y piano de Cesar Franck: este canon no puede ciertamente calificarse de verdadero contrapunto, puesto que mientras una parte mantiene una sola nota larga, la otra se mueve. Existe un indicio, pero la oposición de líneas es insuficiente: hay «punto» —de referencia— pero insuficiente «contra» (oposición).

2. *Una articulación superpuesta.* Los estilos genuinamente contrapuntísticos dan la impresión de suave continuidad, ya que una parte hace de puente sobre las articulaciones de las demás. En una cadencia de Palestrina, por ejemplo, una o dos voces pueden haber empezado ya los puntos de imitación de la frase siguiente. Estas articulaciones no coordinadas derivan naturalmente de la independencia lineal característica de las obras del Renacimiento. Una ilustración típica de la influencia contraria de la articulación coordinada puede verse en pasajes de naturaleza aparentemente contrapuntística que aparecen en muchas sinfonías clásicas, especialmente en las secciones del desarrollo de Sammartini, Haydn y Mozart: en estos casos, la coordinación de las articulaciones, situadas aproximadamente cada dos o cuatro compases socava el efecto contrapuntístico: podemos hallar una considerable individualidad melódica y rítmica en las líneas, pero cuando frasean y cadencian juntas pierden, desde luego, gran parte de su independencia y de su continuidad total. Igualmente, la razón del porqué los finales de las fugas del período clásico, normalmente no suenan como en las fugas del período barroco, puede desprenderse del empleo más frecuente de articulaciones coordinadas (yuxtapuestas), que de articulaciones superpuestas.

Para clasificar los diferentes grados de organización contrapuntística será conveniente encontrar algunos postulados generales como los que constituyen los si-

EJEMPLO 3.2. Haydn, Cuarteto para cuerdas, op. 20, núm. 2: IV compases 99-119. *Articulaciones coordinadas dentro de una sección contra-puntística: véanse los compases 107, 114, 118-19.*




guientes niveles de control cada vez más riguroso: polifónico, contrapuntístico, imitativo, canónico, complejo. Al principio, será conveniente reservar el término *polifónico* para la categoría más general de toda la música que se desarrolla en más de una parte (de aquí su oposición a *monofónico*), sin necesidad de implicar ningún tipo de actividad independiente. Una textura de dos o más líneas que muestren alguna evidencia de interdependencia, aunque no sean necesariamente relaciones melódicas, puede describirse como *contrapuntística*; cierto grado de unidad obtenido por intercambio de un material similar entre las voces eleva el proceso al siguiente nivel, al *imitativo*; una imitación estricta y sistemática produce una trama canónica; y cuando una o más partes del canon contienen, adicionalmente, otros artificios especializados tales como el *estretto*, la inversión, la aumentación, disminución o retrogradación, será apropiado el término *complejo*.



### Aportaciones de la armonía al movimiento

Las aportaciones de la armonía al movimiento son particularmente directas debido al impulso hacia adelante que va implícito en todo contraste entre tensión armónica y estabilidad, un inmediato impacto cinético completamente diferente de aquel movimiento potencial que puede desarrollarse gradualmente, por ejemplo, a partir de los cambios producidos en el sonido. Como resultado de la mayor sistematización de la armonía como elemento, este movimiento armónico muestra también un grado de organización relativamente elevado que puede ser resumido por el término general de *ritmo-armónico*, el orden y la proporción del cambio armónico. En las pequeñas dimensiones, los principales cambios armónicos derivan de la acción del acorde, que lógicamente puede ser descrito como *ritmo de acorde*. En el otro extremo, en las amplias dimensiones, somos conscientes del movimiento entre tonalidades o *ritmo de tonalidad*. Entre estas dos dimensiones principales del ritmo-armónico existe una gran variedad de efectos de pequeña y media dimensión que son difíciles de precisar en un solo término. Por ejemplo, a veces, los esquemas de resolución de las disonancias crean ritmos propios que deben tomarse en consideración cuando determinan ritmos de acordes (véase el ejemplo 3.3).

Y también los pequeños esquemas propios de una progresión armónica, como puede haberlos en cualquier tipo de secuencia, crean lo que podríamos llamar *ritmo de progresión*. Finalmente, en áreas de rápida modulación, el *ritmo de tonalidad*, llega a ser tan veloz que podría sernos útil otro término, tal como *ritmo de modulación*. En todas estas situaciones intermedias el *módulo armónico-rítmico* debe ser determinado por el desarrollo de cada pieza individual. Podemos utilizar este módulo como un sólido punto de referencia para determinar las funciones ornamentales y estructurales de los acordes y las disonancias.

### Aportaciones de la armonía a la forma

La armonía proporciona igualmente importantes y definidas contribuciones a la forma, puesto que puede clarificar tanto las articulaciones como los tipos de continuación mediante una amplia gama de procedimientos graduales, sutiles pero inequívocos. Al menos, cinco fenómenos armónico-tonales importantes pueden originar o reforzar una articulación: cambio de modo, cambio de tono, aceleración o desaceleración en el ritmo de acorde (mayor o menor frecuencia de cambio acórdico), intensificación (o disminución de intensidad) de la complejidad vertical e incremento o disminución en la frecuencia de la disonancia. Estos cambios de la «presión» armónica nos afectan de un modo particular, probablemente a causa de que cada unidad vertical contiene varios componentes, de los que resultan numerosas interacciones. Estos mismos cambios pueden afectar a todas las opciones de continuación, desde las interrelaciones al contraste, a veces sutilmente, pero con potenciales de gran fuerza. El matiz afectivo, de una frase, por ejemplo, puede ser delicadamente alterado por el cambio de un simple acorde o progresión; y de modo más decisivo, una rearmonización en el tono relativo menor o con un ritmo de acorde más rápido, puede cambiar todo el sentido de la frase; y cada uno de los otros grados de desarrollo interrelacionado (mutación-derivación) puede deberse, a su vez, a cambios del tratamiento armónico. De modo parecido, la opción de respuesta puede depender tanto de la armonía como del contenido melódico en la creación de un módulo temático convincente. Todos estamos totalmente familiarizados con esas frases de cuatro compases que se mueven hacia una semi-

**Ejemplo 3.3.** Palestrina, *Missa L'homme armé*: Agnus I, compases 36-42.
*Flujo rítmico mantenido por suspensiones y resoluciones, aunque disminuya el ritmo de acorde.*

cadencia sobre la dominante, seguidas de una respuesta de otros cuatro compases más que regresan de nuevo a la tónica. La opción de contraste, por supuesto, tiene una deuda especial con la armonía, puesto que varias relaciones tonales aceptadas, proporcionan la base principal a las formas convencionales. Entre esas, las funciones del área media en la dominante, el episodio de contraste en el relativo menor y la coda con el énfasis en la subdominante, han establecido los caminos más usados en la historia de la música, expectativas tan normales que los compositores pueden producir una infalible sorpresa con sólo desviarse de esas rutas armónicas usuales. Finalmente, en el campo de lo no sorprendente, la prueba más sólida de que hay una repetición es, en la música tonal, el regreso del material principal en el tono original.

### La armonía en las grandes dimensiones

Las observaciones sobre la armonía en las grandes dimensiones empiezan con las impresiones generales recibidas desde la perspectiva de los movimientos enteros. De estas impresiones (en una larga serie de movimientos) se pueden sacar importantes conclusiones generales; para ello sólo es necesario establecer una tipología de las mismas, tales como las alternativas que a continuación enumeramos:

Colorística — Tensional
Acórdica — Contrapuntística (imitativa, canónica, fugada, etc.)
Disonante — Consonante
Activa — Estable
Uniforme — Variada
Mayor — Menor
Diatónica — Cromática — Modal — Exótica, por cuartas, etc.

Si las estructuras armónicas justifican que hablemos de tonalidades, debemos fijarnos en las preferencias que se tienen por unas tonalidades determinadas, así como la secuencia que se sigue de las tonalidades en los movimientos sucesivos.



El periodo barroco, por ejemplo, emplea muchísimo más las tonalidades menores que el período clásico. Aplicando pues este conocimiento general, tenemos que si un compositor del primer clasicismo muestra una acusada preferencia por tonalidades menores, esta actitud armónica conservadora puede llevarnos a descubrir otras características conservadoras (o incluso regresivas) de su estilo, que de otra manera hubieran podido pasar inadvertidas. Éste es, pues, un buen momento para traer a cuento una ambigüedad típica (y potencialmente engañosa) que se da en la determinación de viejas y nuevas modas en música. Los compositores, así como los diseñadores, tienden a cambiar el estilo en ciclos periódicos, de tal manera que determinados efectos que fueron rechazados por una generación pueden volver a ponerse de moda de repente, dos generaciones más tarde, como si fueran nuevos descubrimientos. De este modo, el interés por las tonalidades menores, que acabamos de señalar como un aspecto conservador de los compositores del primer clasicismo, podría ser un efecto prerromántico, y por lo tanto, progresivo y no regresivo, en los compositores clásicos del período medio y tardío.

Dado que la armonía muestra un alto grado de organización, una de las observaciones más importantes que pueden hacerse en el plano de la gran dimensión atañe al relativo grado o fase de sistematización alcanzado por una pieza o un repertorio particular. La historia de la tonalidad constituye un tema inmenso, todavía no suficientemente explorado y, desde luego demasiado complejo para que lo tratemos aquí, si no es en términos muy resumidos. Empezando en la Edad Media con acordes producidos incidentalmente por la polifonía, los compositores van descubriendo gradualmente progresiones satisfactorias, que incluyen cadenas direccionales tales como cadencias, secuencias y modulaciones que permiten controlar y relacionar tramos de música de mayor extensión. Hacia 1750, el eje tónica-dominante de la tonalidad unificada sustenta un pequeño universo de acordes jerárquicamente relacionados. Pero después, el creciente interés por el color armónico llega a debilitar el énfasis estructural, cosa fácilmente observable comparando dos grandes maestros del efecto armónico, como son Beethoven y Wagner. En la música de Beethoven, el fenómeno armónico subraya una estructura abstracta; en el caso de Wagner, la armonía genera un sentimiento controlado por el cambio de las situaciones dramáticas. Respondiendo a estas diferentes necesidades, el vocabulario de Wagner es considerablemente más rico, pero su sintaxis resulta más vaga, aparece más disgregada e indeterminada. Wagner necesita más el color que una estructura armónica independiente y hermética que podría competir y entrar en conflicto con la organización dramática. Como podemos apreciar con este ejemplo, la evolución armónica es un proceso de desarrollo selectivo. Hablando en términos más generales, los aspectos estructurales predominan antes de 1800, para después dirigir la atención más sobre el sentimiento y el color. Aunque todos estos desarrollos históricos naturalmente se superponen e interrelacionan, será conveniente relacionar cualquier estilo que nosotros estudiemos hacia una o más de las etapas siguientes de la evolución de la tonalidad:

1. *Tonalidad lineal.* Es la sintaxis armónica del período que va de la más antigua polifonía hasta mediados del Renacimiento, donde las consideraciones de la línea melódica jugaban un papel predominante en la elección que determinaba lo vertical. Al principio, el uso de una melodía derivada, como un *cantus firmus*, comprometía sin duda al compositor con una línea predeterminada que restringía considerablemente su libertad de elección sobre lo vertical. Posteriormente, los convencionalismos del sistema modal y del contrapunto imitativo, ejercieron una restricción similar, aunque más general. La palabra *modalidad*, sin embargo, es ambigua y engañosa cuando se emplea como término para describir esta etapa de

la evolución armónica, puesto que el sistema modal se basa en un desarrollo específicamente melódico, nunca plena y consistentemente aplicado a la armonía. La oposición del término *modalidad* al de *tonalidad* resulta más bien confuso y no demasiado deseable, pues entre sus diferentes grados la tonalidad puede incluir progresiones modales.

2. *Tonalidad migratoria o pasajera.* Representa un tipo de proceso armónico observado principalmente desde el Renacimiento temprano hasta el último barroco que pasa constantemente, de forma pasajera, de un centro tonal a otro sin establecer ningún sentido direccional consistente ni ningún otro objetivo gravitatorio central. Esta cualidad migratoria tiende a contrarrestar la ascendencia y supremacía de cualquier otra tonalidad, aunque el sentimiento general de tonalidad se desarrolle con fuerza, en el período renacentista. En las obras posteriores, la gradual aparición del círculo de quintas como camino modulatorio característico, evidencia una conciencia de tónica-dominante, y un sentido más firme de control que la costumbre renacentista de asentarse en cualquier punto conveniente; una costumbre que a veces suena «incorrecta» para los oídos modernos puesto que contradice el acumulativo énfasis tonal de la pieza.

3. *Tonalidad bifocal.* Constituye una etapa intermedia en el desarrollo hacia la tonalidad unificada; la podemos encontrar sobre todo en el siglo XVII y principios del XVIII, y se caracteriza por la oscilación entre el modo mayor y su relativo menor, pero sin que pueda entenderse como otra excursión a una tonalidad migratoria. Los dos centros parecen tener prácticamente igual importancia; de ahí el término *bifocal*. Esta forma de tonalidad, curiosamente ambivalente, puede observarse con mayor claridad en las divisiones estructurales de las obras del barroco, donde la dominante de una tonalidad menor se resuelve con frecuencia directamente en el relativo mayor, más que en su propia tónica, funcionando de este modo con una capacidad doble o bifocal.[1]

Los pasajes de este tipo, aparte de no ser raros, nos muestran que los compositores tenían de las dos tonalidades el concepto de una unidad bifocal.

4. *Tonalidad unificada* o simplemente *tonalidad*. Se trata de una jerarquía funcional de acordes centrados en torno a una sola tónica, característica propia de la música desde cerca de 1680 hasta 1860 (la simetría de los dígitos interiores no tiene ningún significado oculto). Este sistema basado sobre la tónica representa una lenta acumulación de experiencia armónica, que se establece gradualmente mediante una serie de continuas pruebas, con sus consecuentes errores, tendentes a fijar un conjunto de eficaces convencionalismos sobre la progresión de los acordes, la resolución de disonancias, la modulación y las relaciones tonales a gran escala. Las dos ideas reguladoras de esta evolución fueron: *a*) *la direccionalidad*, derivada de la tensión y resolución y expresada del modo más eficaz en el eje tónica-dominante, y *b*) *la unificación*, lograda al relacionarse todos los procedimientos y estructuras armónicas en torno a un único centro. En los desarrollos que se producen acercándose hacia la tonalidad o alejándose de ella podemos evaluar con frecuencia la actitud de los compositores de un modo más claro haciendo referencia a estos dos principios fundamentales. La influencia más significativa de la

[1] Véase Jan LaRue, Bifocal Tonality: *An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences* en *Essays on Music in Honor of A. T. Davison*, Cambridge (Mass.), 1957, p. 173-184. ([illegible] ver los dos acordes del movimiento Adagio del Concierto de Brandeburgo núm. 3.)



tonalidad se deriva no tanto del control (y posterior codificación por parte de Rameau y otros) de su vocabulario armónico, gramatical y sintáctico, como de la conducción tensional que comunica a las formas musicales al combinarse con la estructura temática y el contraste orquestal. Esta nueva relación hace posible una repentina y enorme expansión de las formas instrumentales y una tangible profundización de la expresión musical.

5. *Tonalidad expandida.* Los compositores extendieron rápidamente sus recursos armónicos durante el siglo XIX en busca principalmente del sentimiento o del color descriptivo. A menudo, esas expansiones se produjeron con tal rapidez que no se pudo desarrollar ninguna gramática ni sintaxis capaz de proporcionar la debida base estructural. Como resultado, ese enriquecimiento muy bien venido tendió también a descentralizar o incluso a demoler el carácter centrípeto que posee la tonalidad unificada. La tradición, tan persistente, de comenzar y terminar las obras en la misma tonalidad o área tonal nos demuestra, sin embargo, que muchos compositores han seguido percibiendo el sentido de una unidad tonal básica, incluso al encararse a experimentos muy radicales. Algunas innovaciones típicas que se pueden encontrar en obras que manifiestan un sentido de tonalidad expandida son:

a) *Diatonismo ampliado*, que incluye acordes por terceras superpuestas más extensos que los habituales y libre cambio de modo (en las formas mayor y menor) sobre el mismo tono.

b) *Cromatismo*, que incluye acordes alterados (alteración de acordes convencionales) y la modulación entre tonalidades alejadas, o relacionadas cromáticamente.

c) *Neomodalidad*, que explota el sabor antiguo de las progresiones modales, en particular de aquellas que poseen un carácter antitonal, tales como I-♭VII o $V^{\flat 3}$-I, o IV – Im; modalidades exóticas, tales como la escala de tonos enteros, los modos folclóricos de Bartók y aquellos similares que producen nuevas posibilidades de acordes.

d) *Disonancia estructural*, que empieza con la sexta añadida y que continúa con estructuras de acordes normalmente disonantes, tales como $I^7$, aceptada en la cadencia y otras funciones de carácter estable; expande la combinación de acordes (poliacordes), es decir, V/I, como una estructura vertical continua, más que una polidisonancia que haya de resolver.

e) *Bitonalidad y politonalidad*, producidas por la proyección (o las extensiones) del principio de disonancia estructural a las medias y grandes dimensiones, de tal manera que dos tonalidades como Do y Mi, puedan avanzar como estructuras paralelas, del mismo modo en que en las pequeñas dimensiones dos acordes son conducidos todo el tiempo sin resolución.

6. *Atonalidad.* Consiste en la evitación consciente de la tonalidad empleando procedimientos antitonales, junto con el desarrollo de un sustituto sintáctico como es el *serialismo* no-tonal (un término más útil que *dodecafonismo*, ya que un estilo serial no necesariamente debe usar las doce notas, o puede depender también en su estructura de algún otro aspecto que el de la altura del sonido).

Una vez establecido el medio armónico general de una obra, nos pondremos a clasificar sus relaciones tonales, tanto entre los distintos movimientos como dentro de ellos mismos. Volviendo a la inestimable «regla de tres», cuando ésta se aplica a la tonalidad, la lógica clasificación de las relaciones será: *directa* (principal), *indirecta* (secundaria) y *remota*. Como hipótesis inicial, basaremos esta tipología en las relaciones convencionales que nos ofrece la convención de la «práctica común», clasificando las tonalidades más o menos de la misma manera que

clasificamos las relaciones de los acordes (tratadas más adelante entre los aspectos de la pequeña dimensión en la armonía). Suponiendo, sin embargo, que la elección de los acordes y tonalidades sea inhabitual, exótica, o se salga de alguna otra manera de lo convencional, deberemos descubrir entonces los propios convencionalismos o anticonvencionalismos del compositor. A veces, nos veremos obligados a ampliar los conceptos de tono y tonalidad, incluyendo conjuntos de fenómenos armónicos asociados de un modo bastante vago. Bajo tales circunstancias podemos normalmente identificar aquellos contextos que ejercen una función tónica centralizadora sobre la base de la frecuencia y estabilidad de su aparición. Aquí, de nuevo, las claves de estabilidad pueden ser simplemente de duración (aquellas asociaciones de acordes que persisten más tiempo) o puede ser necesario estudiar las interacciones con otros elementos para descubrir qué efectos tonales considera estables el compositor. Si podemos determinar uno o más focos tonales, se producirá de un modo más fácil el seguimiento de otras relaciones de carácter subsidiario.

La aportación de la armonía al movimiento en las grandes dimensiones constituye una de las potencialidades más sutiles de respuesta musical. Existen dos aspectos interrelacionados a considerar: el ritmo de tonalidad y el plan de tensiones, es decir, el grado de cambio tonal. Nuestra impresión general de vitalidad y actividad dentro de un movimiento o serie de movimientos, depende en gran parte del ritmo, esto es, de la proporción de tonalidad y frecuencia de cambio entre los centros tonales. Estrechamente relacionado aparece así el grado de cambio: si la secuencia de tonalidades entre movimientos incluye relaciones de tensión, particularmente sucesiones de dominante-tónica, la impresión de continuidad será muy fuerte, obligando a entrar a una serie de movimientos y partes de movimientos dentro de órbitas relacionadas o incluso concéntricas, proporcionándole así al oyente una experiencia amplia y sutilmente unificada. Si el plan tonal careciese de secuencias de tensión, pero colocara tonalidades fuertemente contrastadas en inmediata sucesión, la impresión de actividad seguiría siendo intensa, pero sufriría entonces el sentido de unidad.

En las grandes dimensiones no podremos tal vez percibir con frecuencia los patrones rítmicos formados por la duración total de las partes y de los movimientos; cuesta mucho captar una sucesión de movimientos más largos y más cortos como un gigantesco modelo alternante |𝅗𝅥 ♩|𝅗𝅥 ♩|𝅗𝅥 𝄽|, o cualquier otro patrón semejante. (Las formas de rondó, sin embargo, especialmente aquellas que tienen los estribillos cortos y los episodios largos, pueden, quizá, percibirse más fácilmente como modelos temporales.) Reaccionamos, sin embargo, de un modo general a las proporciones que debiéramos entender rítmica y duracionalmente y no como muertas masas arquitectónicas. Por esta razón, cuando un movimiento lento da la impresión de ser desproporcionadamente corto, puede constituir una prueba de la falta de sensibilidad del compositor hacia las grandes dimensiones, o deberse, muy al contrario, a la existencia de oscuras, si bien eficaces, vinculaciones entre los movimientos, tal como un plan tensional de sucesión de tonalidades que relacionase el ritmo tonal del movimiento lento con la estrategia armónica de los otros movimientos.

En su contribución a la forma, la armonía de las grandes dimensiones posee, de algún modo, ese poder esquematizador que ya observamos en el sonido en la gran dimensión: en medio de los muchos detalles de la melodía y el ritmo que tienden a hacer confusas las impresiones que recibimos de la pieza considerada a gran escala, los contrastes de tonalidad pueden servirnos para clarificar las partes de un movimiento con considerable nitidez, constituyendo así una facultad, de hecho de más alcance que el que nos puede brindar la orquestación u otros aspectos del sonido. Igualmente, la tonalidad puede recordarnos el retorno en un aria de capo, de forma tan llamativa como el material temático mismo y realmente haríamos bien en pensar en la tonalidad como parte del carácter temático, no limitando el concepto del término *tema* a connotaciones melódicas. En general, los contrastes de carácter armónico, como ocurre con las diferencias de textura entre acórdica y contrapuntística, sirven también para distinguir entre sí las partes y los movimientos. La acción de carácter fugado en una sección de desarrollo, por ejemplo, puede aumentar efectivamente el contraste de esta parte que se halla entre la exposición y la recapitulación de una forma de sonata.



### La armonía en las dimensiones medias

Algunos de los aspectos ya tratados en las grandes dimensiones, pueden también ser aplicados a las dimensiones medias, especialmente aquellos que se refieren a los procedimientos generales del contraste (acórdico frente a contrapuntístico, etcétera) existente entre las diferentes frases o secciones. Por ejemplo, el continuo flujo de una transición contrapuntística puede ser sutilmente recalcado por contraste entre una sección acórdica precedente y las articulaciones superpuestas del contrapunto. Sin embargo, la acción armónica de las dimensiones medias, en su conjunto, se concentra sobre los efectos menores, pero más directos y poderosos, de la modulación y el ritmo armónico. Una tipología de la modulación debería incluir por lo menos tres aspectos: objetivos modulatorios, funciones de crecimiento y trayectos armónicos. En el caso de los objetivos tonales, la clasificación tripartita sugerida en las grandes dimensiones (directa, indirecta y remota) sería igualmente satisfactoria para las dimensiones medias (véase el cuadro sinóptico de las relaciones microdimensionales de los acordes, que aparece más adelante [página 47] y que, al menos en lo que respecta a las hipótesis iniciales, puede ser extrapolada y servir para las dimensiones medias). Las funciones de modulación, por supuesto, pueden ser tanto ornamentales como estructurales, estando determinadas principalmente por la duración y la dirección. Las modulaciones cortas que vuelven inmediatamente al punto de partida, como es natural tienen sólo funciones ornamentales. Los cambios de mayor a menor de Schubert sirven perfectamente de ejemplo a este tipo de modulación (véase el ejemplo 3.4). Sin embargo, no todas las modulaciones coloristas son puramente ornamentales: en el siglo XIX, las relaciones tonales de amplias secciones son, a menudo, más coloristas que de tensión; no obstante, la extensión y el contenido de sus áreas tonales contrastantes indican claramente su importancia estructural.

Las vías de la modulación nos llevan a algunas de las observaciones armónicas más significativas, puesto que revelan el control de los procesos de transición que utiliza el compositor y con ello su habilidad en mantener la continuidad musical sin interrupciones irrelevantes. Las modulaciones cercanas que conducen, en relación directa, de la tónica a la dominante o que hacen uso de un acorde-pivote común a ambas tonalidades, producen obviamente suaves enlaces, y la riqueza de invención que demuestra tener un compositor para hallar esos pivotes naturales es un índice válido de imaginación. Podemos citar como ejemplo de ello la «Marcha de los peregrinos» del *Harold en Italia* de Berlioz, un ejemplo que vale la pena estudiar por su variedad modulatoria, que va desde las fáciles transiciones de acordes comunes, hasta yuxtaposiciones chocantes y estremecedoras, que entran en conflicto y sacuden el movimiento fundamental sin ningún propósito aparente.

El ritmo armónico entra en las dimensiones medias de dos maneras. Primeramente, los cambios de ritmo en la secuencia de los acordes llegan a crear articulaciones tajantes, claramente definidas, los contrastes en el flujo rítmico general

EJEMPLO 3.4. Schubert, *Die schöna Müllerin*: VI, *Der Neugerige*, compases 23-28. *Un momentáneo cambio ornamental de modo para la expresión del texto.*

de los acordes diferencian, pues, a menudo, el total de párrafos y secciones. En el siglo XVIII, por ejemplo, muchas secciones de transición se establecían dentro de un ritmo de acorde lento y regular, muy diferente de las actividades, más abigarradas, del material principal y secundario.[2] En segundo lugar, el uso de patronos de conducción en el ritmo de acorde (tal como duraciones de los acordes constantemente desiguales) puede proporcionarle un carácter marcadamente activo a una sección específica en agudo contraste con una sección adyacente de largas armonías mantenidas. Ese impacto de las funciones rítmicas del acorde sobre el movimiento es sumamente poderoso, aunque no siempre fácil de definir. Una prueba reveladora de ese control sobre el movimiento reside en la existencia ocasional de un módulo armónico en las dimensiones medias, unidad de magnitud de una frase o período, estructurada por el ritmo de los acordes que algunos compositores (Mozart, Beethoven) saben mantener con extraordinaria consistencia, dándole un poderoso sentido de continuación armónica a la música que componen a este nivel, comparable al del control métrico en las pequeñas dimensiones. Incluso cuando no se consigue una regularidad completa, las tendencias modulares en la duración de las dimensiones medias se escuchan y perciben con mucha más facilidad que las comparativamente vagas coordinaciones y regulaciones producidas por los modelos de larga duración. Si en una exposición con repeticiones, por ejemplo, escuchamos veinte compases de ritmo estable mantenidos sobre la tónica, diez compases de cambio regular de acorde durante la transición modulante y treinta compases de abigarrada actividad centrados en la dominante, esa relación de 2:1:3, sobre todo cuando se repite, señala con certeza un alargamiento macrorrítmico del patrón |𝅝 ♩|𝅗𝅥. |𝅝 ♩|𝅗𝅥. |. De hecho, en las situaciones de dimensiones grande y media, la precisión aritmética importa menos que el efecto general, y una sección corta, pero de gran actividad, puede compensarse con una sección más larga de baja actividad. Por lo tanto, y con unos ajustes apropiados de la actividad interior, las áreas tonales de una larga cadena de modulación, 9 8 7 10 4 4 5 4 puede ser fácilmente generalizada por el oído como 8888 4444, o esquematizada en valores reducidos ♩♩♩♩ ♩♩♩♩, como útil ejemplo taquigráfico para comparar con las largas

[2] Véase Jan LaRue, «Harmonic Rhythm in the Beethoven's Symphonies», en *The Music Review*, 18 (1957), 8-20; Sheila Davis, «Harmonic Rhythm in Mozart's Sonata Form», *rev. cit.*, 27 (1966), 25, 43.



duraciones. Y aun donde no se pueda observar ninguna acción o módulo de consistencia similar, el contraste de los ritmos acórdicos y tonalidades en segmentos sucesivos mediodimensionales puede producir un sentido mucho más específico del movimiento que el hallado en unos cambios de sonido de irregularidad similar. Nótese, por ejemplo, el poderoso efecto de aceleración del ritmo de los acordes en la primera parte del Trío de la Primera sinfonía de Beethoven (ejemplo 3.5).

8 4 4 1 1 1 1 1 1 1 1

La influencia de la armonía sobre la forma es prácticamente tan decisiva en las dimensiones medias como en las grandes dimensiones. Además de esa amplia configuración que resulta de los contrastes entre modos o tonalidades, experimentamos ahora unos vivos contrastes, si bien menos fundamentales, producidos por las diferencias en la complejidad de los acordes, la frecuencia de la disonancia y la modelación del ritmo-acórdico, que afectan tanto a las articulaciones como al carácter interno de los períodos, párrafos y secciones.

### La armonía en las pequeñas dimensiones

Los aspectos referentes a la armonía en las pequeñas dimensiones suelen ser las más familiares, puesto que la educación armónica convencional, tanto en lo que se refiere a escritura como a análisis, se concentra en los pequeños problemas. Piston, Tovey y otros tratadistas clasifican los acordes en tipologías que sólo son útiles parcialmente en el análisis del estilo, debido a una concentración natural sobre el período de la «práctica común», etapa histórica que se circunscribe con excesiva rigidez a la esfera de las relaciones directas, en detrimento de los más amplios propósitos del análisis del estilo. Sin embargo, puesto que el siglo XVIII, en su último período, pone en juego todos los elementos del estilo y logra la más íntima pulcritud nunca alcanzada por ninguna otra época anterior, su núcleo de prácticas comunes suministra el punto de partida más convincente para una tipología general de las funciones de los acordes:

1. *Acordes principales*: constituyen el vocabulario directamente relacionado dentro de la tonalidad.
2. *Acordes secundarios*: son aquellos que están relacionados indirectamente a través de un acorde principal de resolución, tales como las dominantes secundarias y los acordes alterados.
3. *Acordes remotos*: son aquellos que están relacionados a través de acordes secundarios o no tienen relación funcional de ninguna clase.

Está claro también que el poder de cualquier efecto armónico se puede reforzar o debilitar mediante la orquestación, la dinámica, posición en el registro, disposición referida a la textura, acentuación rítmica, duración, función temática y situación funcional (es decir, frase o sección) por mencionar sólo algunas de las muchas posibilidades. De aquí que la tabla que sigue sea simplemente un esquema general que requerirá un constante ajuste al tomar en consideración circunstancias puntuales.

EJEMPLO 3.5. Beethoven, Sinfonía núm. 1, Trio, compases 88-103. *Aceleración del ritmo de acorde.*

Trio



RELACIONES ARMÓNICAS EN TONOS MAYORES

| *Principal (directa)* | *Secundaria (indirecta)* | *Ternaria (remota)* |
|---|---|---|
| Acordes construidos sobre la escala principal de tónica. | Acordes que forman parte de las escalas construidas sobre los grados de la escala de la tónica: V de V, IV de IV, etc. | Acordes relacionados a través de otros secundarios: ♭III, ♭VI, etc. |
| Tónica menor. | Acordes alterados: II y VI elevados, V con quinta alterada, etc. | Fundamentales cromáticamente relacionadas con I aunque no «explicadas» por los principales, es decir, ♭V, cuando no sea alcanzado a través del ♭II napolitano. |
| ♭II (Napolitana) | | |
| A° (Sexta aumentada). | | |
| Alteraciones estabilizadas: tónica con sexta añadida. | Préstamos de la tónica menor: ♭VI, ♭III. Paralelos de los principales: II, III, IV, V, VI. | Alteraciones disonantes y complejas. |

Aunque la división general de la tipología establecida en relaciones principales, secundarias y remotas, nos sirve para todas las épocas, los acordes correspondientes variarán al expandirse, contraerse y alterarse esas clasificaciones de varias maneras para poder describir aquellos estilos que se salen de los convencionalismos de la «práctica común». Teniendo en cuenta el cambio de posición de la nota de paso en las distintas convenciones de Mozart y Strauss, podemos ver claramente que algunos acordes, que funcionan como estructuras principales para Richard Strauss, para Mozart, estarán lejos del perímetro de su vocabulario. Tomando aún otra ilustración, en las primeras formas de expansión tonal, tal como es el vocabulario de Schubert, los acordes secundarios tomados del modo menor, especialmente el ♭III y el ♭VI, aparecen con tanta frecuencia y flexibilidad que debemos considerarlos, desde luego, como parte del vocabulario principal de Schubert y no del secundario. Volviendo ahora la vista atrás, la tonalidad bifocal con su constante fluctuación entre modo mayor y relativo menor, confiere extraordinaria importancia al ♭VII grado natural del modo menor como dominante del relativo mayor, dando al mismo tiempo al acorde mayor sobre el III una dominante secundaria en la época de la práctica-comun, una posición principal debido a la frecuente progresión hacia la tónica mayor recibiendo también su función básica en relación al relativo menor En el período de la «práctica-común», estos acordes sólo habrían alcanzado un estatus secundario.

La situación en lo que se refiere a los estilos, que por definicion no tienen una gramática armónica ni una sintaxis consistentes, puede parecer al principio impenetrable: es más, tal podría ser la conclusión final, si los compositores, vistos en su individualidad, al salirse de los caminos de la «práctica-común», no fueran capaces de inventar tejidos armónicos suficientemente consistentes por sí mismos. Para poner a prueba la consistencia armónica de cualquier estilo en la pequeña dimensión, es conveniente seguir el mismo plan general recomendado para el tratamiento de los estilos disonantes: por consiguiente, al intentar construir una tipología de los acordes, situaremos provisionalmente en la primera categoría las estructuras más frecuentes y estables: como efectos secundarios, recogeremos las combinaciones menos frecuentes y aparentemente transitorias; y en la categoría de remotas consignaremos las formaciones verticales más raras y que aparecen funcionalmente aisladas.

La última tipología en las pequeñas dimensiones es el vocabulario de la disonancia. Simplemente, señalando las notas que no pertenecen al acorde y colocando

otras formas de disonancia dentro de una tipología como frecuente/normal/rara; haciendo, quizá, una estadística precisa en una o dos piezas, podremos descubrir las preferencias del compositor en un área reveladoramente expresiva: una disonancia es como un adjetivo descriptivo, y la elección por parte del compositor de esos «adjetivos» que no pertenecen al acorde refleja de cerca su personalidad creativa. De cara a unos estudios más detallados de armonía, sugeriríamos examinar la longitud de las disonancias y su control con respecto del ritmo de acorde, relacionándolos así indirectamente con el movimiento. Incluimos, también, en la disonancia de las pequeñas dimensiones conceptos más complejos tales como acordes apoyatura y disonancias estructurales que nunca resuelven.

La contribución, en la pequeña dimensión, de la armonía al movimiento, puede ser analizada con considerable refinamiento, a través de las interacciones del ritmo de acorde. Mientras es posible usar una vasta tipología para el ritmo de acorde, tal como mantenido/variado/conductivo, es posible también, hacer notar los tipos de modelo del acorde-rítmico y el grado en que la actividad determina o confirma la estructura de motivos, subfrases y frases.

El elemento que supone la interpretación subjetiva afecta el análisis del ritmo acórdico, particularmente al tratarse de cambios que son más bien ornamentos momentáneos que progresiones fundamentales en el esquema armónico. En las distinciones analíticas juegan un papel considerable los factores de tempo, la línea melódica y la acentuación rítmica. Examinenos algunos ejemplos sintetizados:

EJEMPLO 3.6.




¿Debemos analizar la progresión (*a*) simplemente como un compás de armonía de tónica ornamentada (𝅝), o como una progresión de tres acordes (♩♩𝅗𝅥)? Desde luego, en un tempo vivo, prevalecería la primera solución, e incluso en un adagio, el hecho de que las dos notas se muevan volviendo a su posición inicial, recalca la naturaleza puramente ornamental de esta progresión. En (*b*), sin embargo, el sentido de progresión es un poco más evidente, debido al cambio de posición del acorde y al mayor relieve sobre el acorde del V producido por los dos saltos melódicos en el movimiento de las voces. Si añadimos entonces la acentuación rítmica que se da en (*c*), la sensación de movimiento armónico llega a ser todavía más evidente. Sin embargo, el movimiento de estos tres casos es fundamentalmente estático si lo comparamos con (*d*), donde los acordes progresan hacia nuevas fundamentales. Por el contrario, no hay duda de que, incluso en el ejemplo (*a*), nos proporciona un sentido de movimiento armónico, si lo comparamos con la armonía mantenida de Do mayor en (*e*). Podemos deducir de aquí que las dificultades subjetivas surgen principalmente al tratar de decidir entre los diferentes grados de cambio ornamental. Podemos evitar muchas de estas dificultades subjetivas, concentrando nuestro análisis de la música en las tres condiciones del ritmo acórdico que son prácticamente evidentes por sí mismas: mantenimiento de la armonía, cambio ornamental y cambio de fundamental, sin tratar de establecer subcategorías entre esos elusivos cambios ornamentales. En la notación del análisis, la armonía mantenida puede ser indicada por ligaduras o corchetes colocados *sobre* las notas, los cambios ornamentales se podrían indicar por ligaduras o llaves colocadas *debajo* de las notas, presentándose los cambios de fundamental como notas individuales sueltas, sin ninguna indicación especial. O sea que el análisis del ritmo acórdico de los ejemplos anteriores resultaría como sigue:






Shelley Davis[3] ha añadido algunas modificaciones útiles para los símbolos de efectos mantenidos. Cuando las armonías oscilan entre tónica y dominante, se puede usar una línea ondulada (*d*) en vez del corchete recto (*a*). El pedal interior superior puede simbolizarse por llaves invertidas y especiales (*b* y *c*). Los pedales que aparecen simplemente por repeticiones de breves notas o acordes, pueden ser sugeridos por llaves de líneas punteadas (*e*).

TIPOS DE RITMO ACÓRDICO MANTENIDO

*a*) └──────┘ Pedal

*b*) ┌──────┐ Pedal superior

*c*) ├──────┤ Pedal interior

*d*) ∿∿∿∿∿ Oscilación (normalmente I-V-I-V . . .)

*e*) └ – – – – ┘ Pedal implicado

Los pasajes al unísono presentan un problema especial: aunque estos pasajes implican normalmente armonías, el sentido del movimiento armónico no puede igualar enteramente, como es natural, a una clara progresión de acordes. Sin embargo, cualquier interpretación de armonías implicadas contiene la posibilidad de discrepancias subjetivas. Pongamos por caso, ¿cómo debemos analizar el pasaje siguiente?

EJEMPLO 3.7.




[3] Davis, *op. cit.*, p. 26.

EJEMPLO 3.8. Mussorgsky, *Boris Godunov*: escena de la Coronación. *Una sorprendente oscilación armónica crea un efecto temático.* (Los instrumentos de viento han sido omitidos)

Arpa
*sf*
*sf*
Piano
(*sempre stacc.*)
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

La primera cuestión vital en el análisis del RA (ritmo armónico) es ésta: ¿Cuál es el *tempo*? En un *tempo* extremadamente vivo se pueden escuchar las dos primeras semicorcheas como apoyaturas dobles de la tríada La-Do-Mi. En tempos sucesivamente más lentos, llegaríamos a las versiones (*b*), (*c*), (*d*), aunque (*d*) es probablemente demasiado minuciosa, ya que las notas bordaduras (*) desvían menos la línea que las cromáticas sol♯ y la♯. Afortunadamente, como ocurre en muchas otras determinaciones del análisis del estilo, el error subjetivo, tan estricto para cualquier evaluación absoluta, decrece muchísimo en una situación comparativa, con sólo que sepamos mantener un método consistente.

Una contribución más refinada y subjetiva al movimiento procede también de la tensión relativa de los acordes y las disonancias. Aunque este tema requiere una investigación mucho más profunda, tanto desde el punto de vista histórico como psicológico, algunos principios generalmente aceptados pueden ayudarnos a organizar nuestras observaciones sobre lo que han hecho los compositores. El efecto de una resolución V-I, por ejemplo, es de fuerte propulsión; las progresiones hacia el lado de los sostenidos incrementan la tensión, y las del lado de los bemoles la decrecen, dando lugar ambas a la creación de un movimiento; por su parte, las disonancias en posiciones de acento rítmico también incrementan el movimiento fundamental. Las respuestas del compositor a estas situaciones revelan muchas



EJEMPLO 3.9.

Allegro
Allegro
30
35
40

cosas sobre el control y la sofisticación de su estilo, puesto que la interacción de los dos elementos, armonía y ritmo, requiere un orden superior de integración estilística.

La contribución de la armonía, en las pequeñas dimensiones, a la forma, toma varias perspectivas. Para empezar, una simple progresión puede tener un carácter tan original e hipnótico, que funcione por sí misma temáticamente, requiriendo apenas soporte alguno de la melodía y el ritmo. Un ejemplo singularmente puro de ello es la alternancia de esos dos acordes con que comienza la escena de la Coronación de *Boris Godunov* (véase el ejemplo 3.8). Igualmente notable es la progresión $\flat VI^7$-I del motivo, próximo al comienzo, del *Lago de los cisnes* de Chaikovsky, considerado por algunos como el motivo del Cisne Negro. La sensibilidad por el color armónico (pero menor por la tensión armónica) caracteriza a todas luces el enfoque de los compositores rusos: el acorde místico de Scriabin (Do-Fa♯-Si♭-Mi-La-Re) proporciona otro ejemplo de armonía empleada para una función temática sumamente concentrada.

El ritmo armónico, además de su efecto sobre el flujo interior de la frase, ejerce una función formal en dos aspectos. Igual que en las dimensiones medias, los contrastes en el ritmo de los acordes producen articulaciones admirablemente claras. Asimismo, las diferencias existentes en la actividad del ritmo de acorde pueden provocar un sentido de interdependencia entre las subfrases o, incluso, entre las frases de un período, tal como podemos ver en los finísimos equilibrios del período inicial del Allegro de la Sinfonía en Mi♭ de Mozart (K. 543: véase el ejemplo 3.9).

El exquisito contrapeso de articulación y continuidad comienza con la primera articulación situada al final del compás 4, donde la interrupción del acorde de tónica hasta entonces mantenido puntúa ligeramente la continuidad sin romperla: Mozart salvaguarda el flujo, introduciendo la armonía del V a través de la articulación. Pocos compositores comprendieron tan plenamente y explotaron tan sutilmente los secretos de la interacción entre la armonía y el ritmo.

Equilibrio
Aumento del movimiento . . . .
Descanso sobre pedal del V
I V V I

# 4. La melodía

La gente, en general, responde mejor a la melodía que a cualquier otro elemento musical; quizá porque accede a ella muy pronto a través de las canciones de cuna y continúa más tarde en contacto con ella, bien sea en los canturreos que expande bajo la ducha o en los cantos de la taberna. Esta grata y hasta entrañable familiaridad, puede que vaya, sin embargo, en contra del análisis, puesto que sólo pone de manifiesto una única faceta de la melodía. Ocurre, pues, que pensando generalmente la melodía en términos de canción y tema, podemos descuidar fácilmente otros aspectos fundamentales suyos. Considerada así, dentro del análisis del estilo, la melodía se refiere al perfil formado por cualquier conjunto de sonidos. No cabe duda de que la experimentación musical de los compositores en esta última parte del siglo XX ha extendido considerablemente el espectro del sonido, dando cabida en sus trabajos a diversos tipos de sonoridad anteriormente considerados como no musicales. Por otra parte, la persecución activa de la discontinuidad, complica evidentemente el problema de la identificación de la serie en la música dodecafónica. Tampoco podemos escapar al gran efecto articulativo del cambio de intensidades de todo tipo que tal riqueza genera, y que define, a su vez, segmentos de movimiento y de forma, en los que poder estudiar formaciones melódicas. Es, sin embargo, una suerte que el concepto más simple de perfil melódico de los siglos anteriores proporcione pruebas significativas para la comprensión del estilo.

## La melodía en las grandes dimensiones

Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular, de melodías corales, de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza grabados en una cinta magnética. De este modo, el análisis del estilo debe tener en cuenta tanto las características del material preexistente como el tratamiento que reciba. Al principio la actitud del compositor puede ser juzgada, quizá un tanto literalmente, comparando la cita con el original de la que se extrajo, para ver si han habido omisiones, alteraciones, adiciones, variantes e incluso errores. Las articulaciones en el original pueden no llegar a coincidir con la matriz posterior. La longitud total no tiene por qué estar tampoco estrictamente relacionada al *cantus firmus*, o incluso llegar a ser caso independiente, como en el caso de los preludios corales de Bach que sumergen el coral en un caudal de música autosuficiente antes, durante y después de las citas de la frase. En épocas anteriores, aunque no se encuentren citas directas, la unidad modal de una misa o un



motete rige, y por tanto limita parcialmente, el estilo melódico. De manera algo más detallada las terminaciones diferenciadas en la música modal, tales como la cadencia final y co-final del canto gregoriano, pueden ayudar a indicar los puntos de mayor y menor articulación. Al margen de los modos eclesiásticos cualquier escala especial ha de ser considerada como precondición melódica. El empleo que hace, por ejemplo, Debussy de la escala de tonos enteros o el uso que hace Listz de la escala llamada «menor húngara» revelan los atractivos y limitaciones de cualquiera de esas determinaciones previas. Debemos recordar que el material preexistente crea posibilidades, ofrece oportunidades, al mismo tiempo que impone limitaciones, y el grado de respuesta del compositor a esas oportunidades (recursos) puede reflejar de un modo relevante los rasgos de su carácter melódico. Siguiendo la misma lógica, el sistema de escalas mayor-menor podría ser también considerado como material preexistente, pero, desde luego, cualquier sistema de base que sea compartido con tanta amplitud, no puede proporcionar de por sí muchas diferencias estilísticas (excepto cuando se trata de músicas etnológicamente distintas); unas condiciones previas de tal amplitud tienden más a unificar que a diversificar el panorama estilístico, ayudándonos quizá a comprender las unidades cronológicas más grandes de la música occidental, pero no llegando a iluminar el lenguaje personal de los distintos compositores.

La tipología de la melodía en la gran dimensión resulta en gran parte de las circunstancias mencionadas anteriormente, lo que nos permite aplicar términos descriptivos extremadamente generales para caracterizar la melodía de un movimiento entero, tales como *modal, diatónico, cromático, exótico* y otros parecidos. Asimismo, podemos clasificar perfectamente las impresiones melódicas mediante términos tales como *cantabile, melodía instrumental, por grados conjuntos, por saltos*, etcétera, si bien, distinciones de esta naturaleza llegan a ser finalmente más significativas en las pequeñas y medias dimensiones. En cambio, las consideraciones de ámbito y tesitura (localización específica de un registro) contribuyen de manera vital a las impresiones macrodimensionales de un estilo. Estas dos consideraciones son comparables, en gran medida, a esos aspectos análogos del sonido, por lo que tanto al observar un estilo como al describirlo tendremos en cuenta, al mismo tiempo, estas partes del sonido y de la melodía. Si necesitamos establecer una separación diferenciativa entre las dos perspectivas de ámbito y tesitura, ésta se realizará entre una generalidad (el sonido) y una particularidad contributiva (la melodía). Sería posible, por ejemplo, componer un movimiento en una tesitura alta en general, usando armónicos mantenidos en las cuerdas; aunque, a la vez, puede tener lugar una acción absolutamente significativa en las octavas medias de las maderas. Entonces, la tesitura del sonido sería alta; en cambio, la de la melodía resultaría centrada (véase el ejemplo 4.1).

La contribución de la melodía al movimiento en la gran dimensión se sigue de dos funciones: el perfil y la densidad. Debido a nuestra propia experiencia con los sonidos, tenderemos a percibir el perfil principalmente en la media y pequeña dimensión; pero existe también un extenso campo de estudio, que puede ser hecho sobre gran cantidad de obras, que establezca el modelo de agudos y graves, puntos más altos y más graves, un macroesquema que haga resaltar el movimiento en una dimensión olímpica (si somos capaces de percibir ese tipo de progresión gradual). La primera Sinfonía de Brahms, por ejemplo, se remonta al Si♭$^{5}$ sólo después de tres compases del primer movimiento, subrayando luego una tensión modulante al final de la exposición con una octava intensa Do♭$^{2\text{-}3}$. En el movimiento lento el clímax asciende a Si$^{3}$, pero Brahms se reserva el Do$^{4}$ para la coda del movimiento final (compás 431, confirmado insistentemente en los compases 450-453). ¿Quién puede decir si Brahms buscó intencionadamente esta macrolínea Si♭-Do♭-Si-Do?

EJEMPLO 4.1. Debussy, *Iberia*: II. *Les parfumes de la nuit*, comienzo. *Tesitura alta para el sonido y, simultáneamente, tesitura media para la melodía.*

Esta indagación de sus intenciones, aunque pueda ser biográficamente importante, resulta estilísticamente irrelevante: independientemente de la intención del autor, esa línea existe y hay también un prurito especial en tratar de escuchar esta música con la suficiente amplitud como para poder responder a la gran dimensión que supone la distribución de los cuatro puntos álgidos. El sentido de dirección desarrollado asimismo por el seguimiento de los puntos altos en el preludio del *Tristán* de Wagner puede percibirse más fácilmente puesto que se produce en un lapso de tiempo bastante más corto. La organización de los puntos graves o depresiones, en la gran dimensión se produce con mucha menos frecuencia, aunque Beethoven, por ejemplo, planificara tan claramente los puntos álgidos como los puntos bajos; de este modo, la coordinación de estas dos potencialidades del perfil puede llegar a ejercer un efecto poderoso e incluso climático en el movimiento. La posibilidad de una progresión constante de cimas y valles, de agudos y graves entre los movimientos de una obra extensa brinda al compositor una serie de oportunidades y recursos extremadamente sutiles para la unificación y el clímax.

Al determinar esos puntos álgidos y profundos hemos de tener mucho cuidado



en identificar el registro temático significativo en lugar de buscar solamente las notas más altas y más bajas, que posiblemente no sean más que meras duplicaciones. Las duplicaciones de registro pueden originar tesituras genuinamente climáticas sin que esto tenga necesariamente efectos similares en la conducción de la melodía. Los verdaderos puntos altos y bajos, o agudos y graves afectan a la misma línea estructural, aquella que se localiza en el registro que depara la impresión general de mayor continuidad en lugar de saltar anárquicamente de un registro a otro según va cambiando la orquestación.

La segunda influencia de la melodía sobre el movimiento, la densidad melódica (el grado de actividad de la melodía), se emplea también de un modo más tangible en las dimensiones menores. Sin embargo, hay que tener presente, en la gran dimensión, el factor de potencialidad para nuestras respuestas más amplias: como nuestra percepción melódica es probablemente más sensible y supera en agudeza a cualquier otra respuesta musical, resulta justificado proporcionarle una estructura analítica apta para las reacciones más sofisticadas. Como ilustración de las posibilidades que encierran las grandes dimensiones, sólo habríamos de pensar en una cadena creciente de variaciones de la densidad melódica, en la que cada segmento añadiera un incremento de intensidad a la actividad melódica.

Para captar los efectos de los diferentes niveles de densidad melódica en su totalidad, deberemos acudir con más frecuencia a la forma que al movimiento. Una repentina impresión de cambio en la actividad melódica, por ejemplo, puede darle al oyente el primer indicio de que hay una articulación de la frase (ejemplo 4.2).

EJEMPLO 4.2. Bach, *El clave bien temperado*, Libro I: Preludio, núm. 3, comienzo. *Efecto de articulación por incremento de la densidad melódica.*

mayor intensidad

Y así, a base de cambios graduales, los niveles de la actividad melódica logran crear o confirmar muchos otros modelos de continuación. Sin embargo, la demostración más clara de cómo planificar la forma melódica a gran escala se encuentra en la relación temática que hay entre los movimientos, tema gravemente contaminado por las conclusiones irresponsables de los detectives de melodías. (Un detective de melodías es un músico con rica imaginación y escaso criterio que proclama: siempre que dos pasajes contengan modelos de alturas similares, los pasajes están relacionados.) Toda determinación referente a la relación temática requiere unas pruebas convincentes y un juicio imparcial para distinguir las relaciones significativas de aquellas que se den por coincidencia. Para lograr unas firmes conclusiones sobre la relación temática se deberán aplicar las siguientes pruebas analíticas:

1. *Marco de referencia.* ¿Justifica la base histórica y la estadística la posibilidad de esa relación? Históricamente estamos justificados en buscar relaciones temáticas sumamente complejas en los motetes isorrítmicos, por ejemplo, en los

que elaborados artificios de inversión, aumentación y otros recursos semejantes eran casos comunes; en el siglo XVIII, en cambio, la mente de los compositores transcurrió por cauces melódicos mucho menos complicados; y aunque posteriormente podamos encontrar las dos primeras notas de un tema principal moviéndose por inversión y en notas largas en el bajo, es más probable que se trate de un accidente de la progresión armónica que de una prueba evidente de inversión más aumentación. Un manierismo cadencial usado por cientos de compositores, por poner otro ejemplo, no puede funcionar normalmente como una etiqueta de relación temática significativa. Y es, desde luego, dificultoso dentro del estilo de un solo compositor, considerar un perfil melódico que aparece en docenas de sonatas como una prueba de relación significativa entre dos movimientos de una misma sonata (con igual justicia podríamos extraer la conclusión de que todas esas sonatas también deberán estar relacionadas).[1]

2. *Contorno melódico.* Una relación convincente surge, en la mayoría de los casos, de la semejanza entre todos los contextos melódicos, no por simple coincidencia en algunos lugares, sino desde los detalles del perfil que, en situaciones generalmente análogas, tienen un carácter estructurado y funcional. Cuando esa semejanza sólo afecta a una parte del contorno, deberemos adoptar una cautela proporcionada al atribuir significado a una supuesta relación que posiblemente sea de coincidencia. En muchos casos, los compositores procuran dejar claras sus intenciones (no se logra ningún provecho artístico con engañar al oyente). Una relación convincente debe ser claramente reconocible, «patente» para el oyente con sólo oírla (nada de comprobaciones oculares meticulosas fuera de contexto).

3. *Función rítmica.* Para establecer la existencia de una relación, las notas correspondientes de dos líneas similares han de ocupar posiciones rítmicas similares en relación a los principales contornos de la tensión. El desplazamiento rítmico por sí solo puede debilitar a veces una semejanza melódica tanto como amenazar un modelo de relación deseado por el compositor, que de otro modo hubiera sido obvio.

4. *Fondo armónico.* Tanto las progresiones que sirven de soporte a las melodías como las implicaciones armónicas de más alcance deben confirmar los aspectos rítmicos y melódicos compartidos por los materiales que están supuestamente relacionados. La memoria auditiva responde fuertemente al color armónico, una fuerza poderosa de relación y diferenciación de áreas temáticas.

Para resumir, podemos afirmar que las relaciones temáticas significativas dependen de la superrelación existente en las semejanzas estilísticas, unificadas por la fuerte semejanza y sin distorsiones en, al menos, un elemento (véase el ejemplo 4.3). Los argumentos históricos y estadísticos más verosímiles deberían sostener esta semejanza con fuerza suficiente para que las relaciones en cuestión pudieran «explicarse por sí mismas» al oyente, sin tener que surgir de unas «pruebas» elaboradísimas. Estos principios generales se aplican con el mismo fundamento al reconocimiento de las relaciones temáticas existentes en las dimensiones medias, como por ejemplo a la conexión potencial entre los temas principal y secundario de la forma sonata.

[1] Véase Jan [illegible] Rue, «Significant [illegible] Classical Themes», en *Journal of the American Musicological Society*, XIV (1961), pp. 224-234.



## La melodía en las dimensiones medias

Las dimensiones medias son las más importantes para la melodía, dado que es en estas dimensiones donde reconocemos las canciones y los temas, una de nuestras respuestas musicales más inmediatas y definibles. Al mismo tiempo, las consideraciones que hacemos en la media dimensión abarcan una gama sumamente amplia de posibilidades estructurales para la melodía, aproximando los efectos de la gran dimensión en el perfilado de los párrafos y de las secciones, llegando a veces también a evaluar el carácter de las subfrases como componentes de los períodos y de los párrafos. Es exactamente aquí donde hemos de concederle algo de flexibilidad al concepto de media dimensión si queremos llegar a conseguir unas comparaciones significativas ya sea entre las obras o entre los compositores. La estructura de las subfrases, por ejemplo, quedaría ordinariamente dentro de la categoría de la pequeña dimensión, y es obvio que cualquier tipo de límite rígido establecido aquí crearía un área vacía de discontinuidad en la interacción de las dimensiones (es ésta precisamente la razón de la superposición deliberada que encontramos en el diagrama de las dimensiones en el capítulo primero). Con «sentido común» analítico, por consiguiente, el estudiante del análisis del estilo tratará de descubrir y comprender el *módulo significativo de movimiento* en cualquier dimensión, incluyendo cualquier tipo de incursión en las dimensiones vecinas que puedan resultar relevantes para este proceso. Si para la comprensión de extensos párrafos es importante estudiar las diminutas subfrases, este estudio deberá ser incluido, no por sí mismo, cosa que concierne a las pequeñas dimensiones, sino por su contribución a las estructuras de las dimensiones medias.

La tipología de la melodía en la media dimensión puede plantearse por dos caminos. En primer lugar, podemos hallarla mediante una perspectiva que nos proporcione una vista de conjunto de las partes, secciones y párrafos en forma de perfiles, tanto superiores como inferiores, para determinar unas características generales bastante parecidas a aquellas observadas en la tipología de las grandes dimensiones: activo/estable, *cantabile*/instrumental, articulado/continuo, climático/nivelado, etc. En segundo lugar, y ya que esta dimensión contiene la mayoría de aspectos temáticos de la melodía, sería conveniente realizar un estudio detallado de la tipología temática, que nos revelara rasgos importantes del estilo de un compositor. Sin embargo, las funciones temáticas son agrupadas, con mayor lógica, entre las contribuciones de la melodía a la forma en la media dimensión, que serán discutidas más adelante.

De nuevo el perfil y la densidad ofrecen las principales contribuciones al movimiento, de modo similar al de las grandes dimensiones. Por ejemplo, el sentido de dirección que caracteriza a las transiciones de todo tipo, deriva generalmente de una macrolínea claramente ascendente o descendente, acompañada por un incremento de la densidad en la acción melódica. Las formas de sonata confirman con frecuencia una modulación a la dominante a través de una línea ascendente; las secciones de coda, señalan típicamente el área terminal de una pieza mediante una estabilización o descenso. Además, en las dimensiones medias podemos sentir a veces un efecto rítmico procedente de la reaparición de puntos altos o bajos, cimas o valles, o de cualquier otro diseño reconocible. Este *ritmo del contorno* que también puede ser confirmado por cambios paralelos en la densidad melódica forma uno de los tipos especiales de interacciones rítmicas entre los elementos, análogo al ritmo armónico y al ritmo de textura. Al igual que muchas de las interconexiones del estilo musical, ese tipo de ritmo puede considerarse tanto un aspecto de la melodía como un estrato del ritmo, dependiendo de la proporción de su función, ya sea aplicada en una u otra dirección. Sin embargo, como

parte de una hipótesis inicial para el análisis, su función tiende más hacia el área del ritmo, capítulo en el que será estudiada con más detalle.

La melodía en la dimensión media contribuye muy significativamente en la forma por medio de las ramificaciones melódicas del diseño temático. Aunque un tema ocasionalmente podría componerse simplemente de un sonido, una armonía o un ritmo aislado, el diseño temático normalmente está mucho más organizado en la melodía que en los otros elementos, posiblemente debido a que la experiencia



EJEMPLO 4.3. Brahms, Sinfonía núm. 3:
*a*) I, conclusión *(izquierda)*;
*b*) IV conclusión *(derecha y página siguiente)*.
*Relaciones temáticas significativas.*

que tienen los oyentes y los compositores de la melodía es más directa y está más profundamente enraizada (por ejemplo, somos capaces de tararear una melodía para nuestros adentros). De este modo, aunque deberíamos empezar examinando las dimensiones medias a partir de los perfiles de gran extensión y de los cambios de densidades, nuestras principales impresiones se centrarán en el diseño temático de las frases, períodos y párrafos. La gran diversidad de posibilidades en el diseño temático nos parece a primera vista casi abrumadora, razón por la que, a

estas alturas, el camino que conduce hacia la máxima comprensión no depende tanto de poseer una refinada comprensión del detalle como de la habilidad para discernir tendencias generalizadas y relaciones familiares entre los distintos procedimientos. Para adiestrar nuestro pensamiento hacia esta capacidad generalizadora y poder controlar las innumerables potencialidades existentes, deberemos tener presente que en cualquier punto de articulación el compositor tiene cuatro



EJEMPLO 4.4. Beethoven. Concierto para violín: II, comienzo.
*Repetición y desarrollo (variación/mutación, secuencia) en el tratamiento de un motivo temático inicial.*

opciones básicas de continuación: recurrencia, desarrollo, respuesta y contraste. Estas opciones aparecen en el esquema del primer capítulo bajo el epígrafe de *Crecimiento* (apartado 2 b) y pueden aplicarse, por supuesto, a todos los elementos como procedimientos que contribuyen a la forma. Pero como el diseño temático le debe tanto a la variedad del tratamiento melódico, es aquí el lugar más apropiado para la discusión básica de las opciones de continuación.

Estos términos que aplicamos a las distintas opciones de continuación no debieran plantear excesivos problemas semánticos si comprendemos el objetivo general: exponer un número de divisiones efectivas dentro de un espectro tendido entre semejanza y diferencia —una polaridad que puede también expresarse como continuidad/discontinuidad o relación/contraste—. Por descontado que el analista puede necesitar subcategorías especiales para expresar y definir mejor un estilo determinado; sin embargo, para nuestros propósitos generales, las categorías siguientes nos servirán como puntos sólidos de partida:

EJEMPLO 4.5. Kyrie C *(Alme Pater)*. (Del *Liber Usualis*, Tournai, 1938, p. 43.)
*Continuación por respuesta: la tesitura auténtica (normal) del primer inciso es equilibrada por la tesitura plagal (más grave) del segundo inciso.*




1. *Recurrencia*, que incluye tanto la repetición inmediata, la forma más simple de continuación (*a a*), como también el retorno después de un cambio (*a b a*), potencialmente uno de los procedimientos de creación de forma más altamente desarrollados.

2. *Desarrollo* (interrelación), que incluye todos los cambios que derivan claramente del material precedente, tales como variación, mutación, secuencia u otras formas de paralelismo menos precisas, además de las técnicas de inversión, disminución, aumentación y retrogradación de motivos dados y *cantus firmus*: $a\ a^1\ a^2$... (véase el ejemplo 4.4).

3. *Respuesta* (interdependencia), que incluye continuaciones que ejercen un efecto de antecedente-consecuente, aun cuando no se deriven específicamente del material precedente; por ejemplo, las simetrías entre las tesituras auténtica y plagal en los sucesivos incisos del canto llano y otros tipos de continuación parcialmente homogéneos (*ax, ay*) (véase el ejemplo 4.5). El comienzo de la sinfonía *Júpiter* de Mozart proporciona un ejemplo típico de respuesta, antecedente-consecuente (véase el ejemplo 2.2).

4. *Contraste*, constituye un cambio completo (*a b*), seguido normalmente (y confirmado) por una gran articulación separada por cadencias y silencios (véase el ejemplo 4.6).

No resulta siempre fácil fijar la línea divisoria entre las categorías del desarrollo y de la respuesta; pero da buen resultado pensar en el desarrollo como en una

EJEMPLO 4.6. Mozart, Sonata para piano, K. 331: I, comienzo.
*Repetición variada, desarrollo y contraste en una cadena de frases temáticas.*






continuación estrechamente emparentada con la melodía, y, en cambio, menos relacionada, o incluso no relacionada, con los otros elementos. La respuesta entonces, simplemente invierte esta situación: incluye unas continuaciones no relacionadas melódicamente pero perceptiblemente relacionadas, en cambio, con los otros elementos. En la mayor parte de estilos una relación melódica tendrá más peso que la falta de semejanza existente en otros elementos; de ahí que las cuatro categorías que hemos presentado reflejen, en su orden de disposición, nuestra respuesta más intensa a la melodía. Pero si se busca todavía una generalización mayor, capaz de cubrir los estilos menos familiares, será conveniente fijar los límites de alguna otra manera; por ejemplo, definiendo el desarrollo como una continuación relacionada con varios elementos, y la respuesta como una continuación relacionada únicamente con un solo elemento. Otra posibilidad de definir el desarrollo sería la de incluir en él únicamente cambios ornamentales, dejando los cambios estructurales como característica de la respuesta. Pero, sea cual fuere la decisión empleada para afinar esas definiciones, rápidamente llegaremos a darnos cuenta que nada revela más claramente la orientación de un compositor que la mezcla (combinación) de los elementos relacionados y los no relacionados en su proceso de continuación.

## La melodía en las pequeñas dimensiones

Los intervalos y los diseños motívicos vienen a ser las palabras y las frases de la melodía. Aunque el comentario musicológico de la melodía incluye a menudo tablas de intervalos, este planteamiento clínico recuerda una lista aséptica de palabras sin ninguna explicación de significados. No sacamos gran cosa en limpio del comentario «la pieza contiene muchas cuartas aumentadas y séptimas mayores», ya que es una mera enumeración de componentes sin ninguna clarificación real de su función. El analista debe dar un nuevo paso hacia la comprensión, tratando de revelar algo más del significado musical: «la pieza contiene muchos intervalos *disonantes*, tales como las cuartas aumentadas y las séptimas mayores que la hacen particularmente *expresiva*». Aquí las palabras *disonante* y *expresiva* sugieren tanto el sentimiento como la función de los intervalos. (Por supuesto que en un estilo de *cuartos de tono*, las cuartas aumentadas y las séptimas van a sonar relativamente consonantes.) Por lo tanto, aunque una tipología de la pequeña dimensión deba tener en cuenta los intervalos, será conveniente colocarlos en agrupamientos funcionales, como la dicotomía convencional entre grados conjuntos y disjuntos, a la que se debería añadir, por motivos del análisis del estilo, otra categoría más que nos sería muy útil: los saltos. La utilidad de este tercer agrupamiento se nos hará enseguida evidente cuando consideremos por un momento, el problema de tener que describir una frase inicial completamente constituida por grados conjuntos y grados disjuntos reducidos, seguida de un pasaje de intervalos considerablemente grandes. Para reflejar el carácter diferente de la continuación nos veremos inmediatamente obligados a hablar de «grados disjuntos amplios», lo que, de hecho, supone una tercera categoría de movimiento que puede ser muy bien representada, distintiva y gráficamente, por la palabra *saltos*.

Por supuesto, todas estas categorías han de estar relacionadas con un estilo específico, pues para una gran mayoría de estilos la definición convencional por pasos de segunda (grados conjuntos) e intervalos mayores de segunda (grados disjuntos) nos servirán perfectamente. Los saltos son grados disjuntos excepcionales por cantidad interválica (gran desplazamiento) o por cromatismo, que sobrepasan el intervalo de quinta ascendente (o cuarta descendente); estos últimos, a pesar

de ser grandes intervalos, no producen necesariamente la sensación de un salto, ya que probablemente estos intervalos pueden ser rápidamente asumidos por el oído como partes de una estructura triádica implícita. En un estilo sumamente intenso y activo, con un promedio de intervalos por encima de la octava, una simple tercera o una cuarta podrían incluirse funcionalmente, por comparación con otros estilos, en la categoría de «grados sucesivos (conjuntos)» cosa que no definiríamos, por necesidad, como un movimiento literalmente escalonado, sino más bien como un pequeño movimiento en un sentido relativo. Por consiguiente, los tres grupos de acciones mencionados (grados conjuntos, grados disjuntos y saltos) podrán definir prácticamente cualquier estilo melódico, si pensamos en ellos con flexibilidad, considerándolos, como movimientos melódicos relativamente pequeños, medios y grandes, respectivamente.

EJEMPLO 4.7.



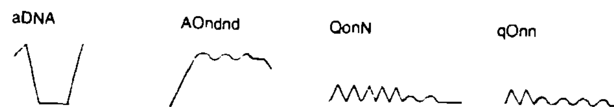

Yendo más allá de los intervalos, nos será útil investigar el ámbito y la tesitura de las frases, aunque este tipo de análisis está relacionado más frecuentemente con las dimensiones medias. Puede hacerse un buen resumen de una *excursión melódica* a una frase o una subfrase representando el comienzo y el final en redondas, e indicando luego entre ellas el punto agudo y el grave con negras, sin la plica.

EJEMPLO 4.8.




Más importante es todavía encontrar algún método de generalización del flujo melódico, y en especial del carácter general de los motivos, subfrases y frases. Para establecer una tipología de los contornos en la pequeña dimensión, podemos representar el movimiento por un esquema taquigráfico, abreviando los adjetivos *ascendente, descendente, nivelada* y *ondulante* como A,D,N y O. Combinando luego estas letras para simbolizar el contorno relevante, podemos describir cualquier acción melódica por medio de un código alfabético simple y fácil de recordar. Y además, combinando las letras mayúsculas con las minúsculas, podemos dar incluso alguna idea de la magnitud de las acciones melódicas, tanto desde el punto de vista del espacio como de la duración. Si nos parece apropiada una mayor precisión, la categoría ondulante puede subdividirse en quebrada y ondulada (Q y O).*

EJEMPLO 4.9.




*Dada la coincidencia de iniciales en castellano de la tipología *ondulante* y su subtipología *ondulada*, podemos dejar la inicial O para simbolizar la subtipología *ondulada*, ya que al ser una precisión conlleva su categoría de *ondulante*, para lo cual hemos de convenir en utilizar la diferenciación entre quebrada y ondulada. (N. del T.).



En cuanto sepamos apreciar las unidades estructurales existentes en el flujo melódico, comprenderemos la necesidad de las tipologías. Tal como sucede en la armonía, la melodía tiende a cristalizar primeramente en los puntos de articulación, especialmente en aquellos que tienen una marcada función cadencial. La limitada opción de un movimiento hacia las notas finales estimula obviamente el desarrollo de fórmulas. Las terminaciones salmódicas, las cadencias de los incisos, y la rima melódica, ilustran toda esta potencialidad. Dentro de la frase hemos de estudiar, por ejemplo, los tipos de motivos periódicos y cualquier otra clase de repetición de modelos. Aquí también el ADNO taquigráfico, puede llegar a sernos de gran utilidad.

Las contribuciones de la pequeña dimensión al movimiento suelen ser bastante claras, tales como el efecto rítmico de repetidos modelos, capaces de crear un poderoso continuum. Un caso específico puede ser el modelo repetido de cuatro semicorcheas de un acorde arpegiado que transmite un pulso continuo de negra (excepto en tempo muy lento). Por otra parte, los ritmos de amplios contornos, producidos por la reaparición de puntos agudos y graves (relación de notas angulares), y no por modelos exactamente repetidos, también afectan el sentido del movimiento. Más sutilmente todavía: cualquier contraste entre la repetición de un modelo y un flujo libre, o entre mayor y menor densidad de la acción melódica, tiende a producir una alternancia ondulante de acción y reposo con acentuadas, aunque subyacentes, implicaciones rítmicas. Por último, al estudiar la acción melódica con algún detalle, podemos a veces conseguir una captación inesperada del movimiento por el simple medio de establecer una *cuenta de flexiones*, es decir, sumando el número total de cambios en la dirección melódica entre articulaciones relevantes.

EJEMPLO 4.10.




Cada uno de estos métodos «simples», no nos revela, sin embargo, más que una pequeña parte de la naturaleza, enormemente compleja, de la melodía. Ni siquiera las acciones melódicas más pequeñas tienen nada de sencillas dado que ningún intervalo puede considerarse como un valor absoluto, sino que se debe valorar de acuerdo con su duración, circunstancias acentuales, posición en el ámbito, colocación en la frase, relación con notas críticas del tipo de las dominantes y finales, y función que desempeña en el contorno o modelo, como punto alto, punto grave, punto de cambio, pivote, etc.

Las contribuciones microdimensionales de la melodía a la forma recuerdan de cerca la situación existente en las dimensiones medias: podemos trasladar directamente las cuatro opciones de continuación como base de estudio de las relaciones existentes entre la frase y la subfrase, o entre el motivo y la subfrase. Sin embargo.

a este detallado nivel, podemos observar ocasionalmente una nueva concentración del énfasis. El desarrollo y la respuesta, especialmente, parecen adquirir un mayor poder de conexión. Por ejemplo, la existencia de una complementación entre la actividad melódica densa y ligera de dos subfrases puede dar un sentido más fuerte de interdependencia que el que se produce entre unidades más grandes, como son las frases o períodos sucesivos.

Está claro que cada una de esas perspectivas de la melodía no puede producir otra cosa que un angosto ángulo de acceso a ella, aparentemente el más familiar y accesible de los elementos musicales, aunque en realidad es sumamente esquiva y ambigua e incluso misteriosa. Existe la impresión de que la familiaridad que tenemos con este elemento no ha suscitado un desprecio, sino un complejo: la melodía ha ido más allá de sí misma, absorbiendo sutiles influencias del ritmo, la armonía e incluso del sonido mismo, que convierten cada progresión en un venero de peligro analítico, y al mismo tiempo, de deleite estético.

# 5. El ritmo

Enfrentados a la más fascinante, aunque a menudo frustrante, inescrutabilidad de la música, se siente la tentación de identificar al ritmo como el más ambiguo, el más misterioso y problemático de todos los elementos musicales. Sin embargo, conscientes de las casi absolutas interconexiones que existen entre los distintos elementos (de cómo unas observaciones del contorno pueden revelarnos de pronto la existencia de un diseño macrorrítmico, de cómo una serie de contrastes orquestales pueden incubar implicaciones de movimiento) podemos concluir a lo sumo que las enigmáticas facetas del ritmo ilustran con particular nitidez esa ambigüedad general y fundamental que es característica de la música. Si el presente capítulo no llega a resolver todas las cuestiones rítmicas, se encuentra en la línea de las tentativas previas, ninguna de las cuales ha logrado la clarificación universal de esos escurridizos problemas. Sin embargo, a través del reconocimiento de dos condiciones axiomáticas (de nuevo interconectadas) la discusión que ahora sigue parece ofrecer un comienzo prometedor y un indicio convincente de las nuevas direcciones a seguir hacia una clarificación potencial y futura.

1. *El ritmo es un fenómeno estratificado.* En un sentido amplio, el ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, armonía y melodía, relacionándose íntimamente en este sentido con la función del movimiento en el crecimiento, que lleva a cabo una expansión del ritmo a gran escala, del mismo modo que el ritmo controla los detalles del movimiento en una pequeña escala. Por este motivo R y C son colocados juntos al final del plan analítico, y deberían unirse bajo un mismo encabezamiento si no fuera por la circunstancia de que el ritmo, a pequeña escala, contiene una mayor proporción de efectos rítmicos que son específicamente de duración (por ejemplo, diseños de ritmo en la superficie y jerarquía de unidades en un continuum), mientras el movimiento contiene una proporción mayor de las generalidades resultantes (interacciones amplias y menos definibles, tales como ritmo de contorno y ritmo de textura). Por consiguiente, aunque reconozcamos una unidad familiar general entre ritmo y movimiento, vamos a comprobar la utilidad que tiene separarlos por razones de estudio. Las acentuaciones ambivalentes o realmente conflictivas que tan a menudo surgen en la música (acentos de origen diverso) muestran que la naturaleza absoluta de la tensión que producen esas fuerzas, debe ser concebida como una estratificación en la que las contribuciones de otros elementos no siempre pueden confirmar el mantenimiento de esa tensión; por otra parte, el poner énfasis en las medias o grandes dimensiones sobre el movimiento no deberá coincidir necesariamente con los acentos rítmicos propios de la pequeña dimensión. Al tratar de entender el ritmo no siempre podemos resolver esas acentuaciones conflictivas mediante un patrón o modelo único y supersimplificado (no deberíamos hacerlo: el compositor puede tener intenciones contrapuntísticas o de otro tipo de complejidad. En lugar de ello debemos tratar

de remontar los orígenes de esa complicación hasta llegar a aquellos elementos de que han surgido), evaluando la contribución respectiva de cada elemento.

2. *La tensión es variable en cuanto a duración.* La descarga de tensión no es una fuerza que necesariamente haya de producirse de modo instantáneo, y en consecuencia, su duración temporal tiende a reflejar la dimensión afectada: un acento motívico en Vivaldi puede hacer destacar solamente una simple semicorchea, mientras que Beethoven puede prolongar la tensión de una frase durante varias pulsaciones de tiempo mediante inyecciones sucesivas de su especial adrenalina musical (el *sforzando*). Igualmente, en una dimensión mayor, un énfasis seccional requiere, por supuesto, un área más extensa de elevada actividad y tensión.

Estas diferentes cualidades y cantidades dentro del ritmo influyen profundamente en los procesos de crecimiento, con el consiguiente beneficio de individualidad que eso supone para los estilos musicales. En concordancia con el planteamiento general para el análisis del estilo, los dos puntos anteriores expanden el concepto del ritmo hacia todas las dimensiones del movimiento, mostrando al mismo tiempo, los aspectos rítmicos más significativos de otros elementos musicales.

No haremos ningún intento, en esta presentación abreviada del análisis del estilo, de revisar las teorías anteriores que se han hecho sobre el ritmo, excepto para hacer mención de dos limitaciones que esas teorías generalmente han sufrido: 1) los intentos de relacionar el ritmo musical con la prosa poética, que carece de los recursos multiestratificados de las acentuaciones y la tensión musical, y por tanto proporcionan un armazón métrico demasiado rígido para ser clarificador o genuinamente relevante en la música; 2) la concentración sobre la repetición de modelos en la pequeña dimensión, con el consiguiente menoscabo de las combinaciones irregulares que implica el sentido direccional en todas las dimensiones y que realmente pueden proporcionar un mayor número de contribuciones significativas al movimiento fundamental. El siguiente estudio parte pues de una definición del ritmo que recalca la multiplicidad de sus orígenes y de sus dimensiones: *el ritmo surge de las combinaciones cambiantes de tiempo e intensidad a través de todos los elementos y dimensiones del crecimiento.*

## Los estratos del ritmo

Las explicaciones sobre el ritmo incluyen, por lo general, solamente los aspectos inmediatos de duración temporal, y el concepto de medida. En lo que al análisis del estilo se refiere, ambos planteamientos deben ser considerablemente ampliados, añadiendo todavía una nueva categoría que pueda hacer acopio de las influencias rítmicas aportadas por los otros elementos. De acuerdo con este punto de vista, la impresión rítmica de un pasaje determinado puede surgir, en todo o en parte, de estos tres estratos de acción: el *continuum* o regularidad en la jerarquía métrica, la organización temporal de valores o *ritmo de superficie* y las *interacciones* con el sonido, la armonía y la melodía.

1. El *continuum* tiene más alcance que el metro para representar la jerarquía total de expectativa e implicación en el ritmo; la consciencia de un pulso continuo del que inferimos una estructura multidimensional de movimiento que hace posible las notas mantenidas o los intervalos de silencio. El centro de esta jerarquía es el pulso individual, de modo que la agrupación de pulsos en un metro sólido y constante es lo que sentimos como una base rítmica subyacente en gran cantidad de estilos, incluso aunque ni el pulso ni el metro sean materialmente expresados por



EJEMPLO 5.1. Beethoven: Sinfonía núm. 3: I, compases 124-131.
*Disonancia rítmica producida por todas las partes actuando contra el continuum (sólo cuerdas).*




alguna de las líneas. La persistencia de este foco de continua expectativa puede manifestarse nítidamente en el fenómeno de la síncopa, que sigue sintiéndose como una disonancia rítmica incluso cuando ninguna parte reafirma el continuum contra ella. (Véase el final de la exposición en el primer movimiento de la Heroica, ejemplo 5.1.) El continuum puede establecer también expectativas más amplias, tales como el fraseo periódico de 4+4−4 compases y, en el sentido opuesto, ofrecer divisiones más pequeñas tales como subdivisiones dobles o triples del pulso (corcheas o tresillos) en subjerarquías o microcomponentes.

El *tempo* es la velocidad de operación del continuum, gobernado por la velocidad de ese pulso motor que ejerce un constante control. Las indicaciones de cambios en el tempo influirán obviamente en todas las dimensiones del ritmo. (Las fluctuaciones en la interpretación real del tempo no pueden ser consideradas adecuadamente dentro del marco necesariamente general y abreviado de esta obra.)

2. El *ritmo de superficie*, incluye todas las relaciones de duración, asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación.

3. Las *interacciones* surgen cuando el acontecer de los otros elementos plantea una condición de regularidad que puede ser sentida, ya sea como un refuerzo del continuum o como un patrón (o diseño) relacionado a los ritmos de la superficie. Es importante recordar aquí que pueden percibirse propiedades rítmicas en organizaciones que quizá no sean absolutamente regulares; por ejemplo, muy pocas interpretaciones logran (¡afortunadamente!) una igualdad absoluta de pulsos en un metro; aunque el oyente recibe una impresión perfectamente clara del metro, a pesar de todo. Del mismo modo, solemos descubrir efectos rítmicos en cualquier estructura de sonido, melodía y armonía cuando esa estructura se aproxima a un módulo familiar. Estos efectos afectan más directamente a las pequeñas dimensiones, puesto que allí nuestra conciencia del ritmo es más inmediata que en las medias y en las grandes. La importancia de estas interacciones reside en que pueden proporcionar tensión y movimiento direccional a situaciones de suyo rítmicamente indiferenciadas, es decir, que contienen actividad sin dirección.

El flujo rítmico producido en los conciertos por alternancias de *tutti* y solo ya ha sido mencionado: las frecuentes repeticiones literales del material en los *concerti grossi* de Corelli, por ejemplo, serían casi estáticas si exceptuamos el hecho de que sus simples e impresionantes cambios de trama producen tensiones intermitentes

EJEMPLO 5.2. Corelli: *Concerto grosso,* op. 6, núm. 8: I compases 141-147. *Ritmo de textura: movimiento métrico creado por alternancia de texturas.*



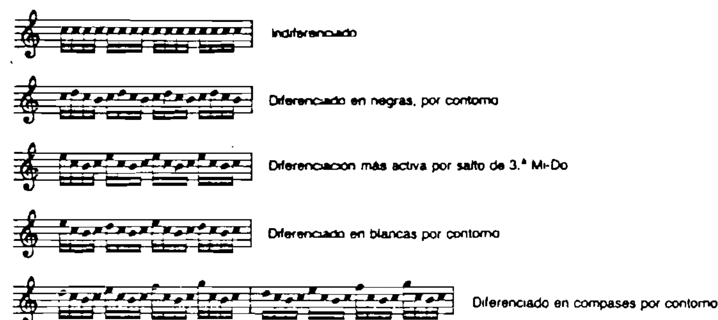
sin cambiar una sola nota. Una sucesión repetida que puede dar una aburrida impresión indiferenciada (*aaaaaa*) se convierte así por la alternancia de fuerzas, en un patrón diferenciado (*Aa Aa Aa*) que confirma y consolida el nivel métrico del continuum. Para explicar este fenómeno en términos rítmicos podemos decir que una serie de blancas en principio indiferenciadas ( 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ) cuando son presentadas en texturas alternativas pueden ser percibidas como grupos métricos de 2/2: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 . (Véase el ejemplo 5-2.)

Otra interacción común entre S y R, la encontramos en la tendencia de los compositores a aplicar acentos en puntos «fuera de lo corriente» en forma de *sforzando*. Un simple diseño en 3/4 que alterna blancas y negras, por ejemplo, toma un significado rítmico nuevo y más complejo si las negras son marcadas *sfz*. Descendiendo a las interacciones más primitivas, una única nota sostenida puede llegar a convertirse rítmicamente en una frase al añadir a la interpretación un *crescendo* y un *diminuendo*.

Podemos aproximarnos a las interacciones melódicas, pensando primeramente en una serie de semicorcheas, Do, Do, Do, Do, Do, Do, Do, Do. La serie alcanza el movimiento únicamente en el nivel inferior, el de la unidad de semicorchea en sí misma, pero sin ningún sentido de dirección. Pero si añadimos ahora un diseño melódico Do Re Do Si - Do Re Do Si - Do Re Do Si - Do Re Do Si, esas semicorcheas fluyen también de pronto en unidades de negra; y fijémonos cuánto más se aviva la situación si empleamos diferenciaciones melódicas más amplias, añadiendo por ejemplo una tercera en lugar de la segunda, Mi Do Si Do - Mi Do Si Do - Mi Do Si Do - Mi Do Si Do. Además, podemos seguir expandiendo la dimensión de flujo controlado creando simplemente ritmos de contorno de cualquier tipo de duración, que sea requerido, tal como el de una blanca (Mi Do Si Do - Re Do Si Do - Mi Do Si Do - Re Do Si Do) o el de un compás entero (Re Do Si Do - Mi Do Si Do - Fa Do Si Do - Sol Do Si Do - Re Do Si Do - Mi Do Si Do - Fa Do Si Do - Sol Do Si Do). (Véase el ejemplo 5.3.) La retención de la estricta repetición del modelo en dimensiones más amplias, proporcionará, por supuesto, una rigidez casi insoportable, aunque los buenos compositores saben aprovecharse



EJEMPLO 5.3. *Diferenciación rítmica por contornos repetitivos.*




muy bien de los ritmos de contorno de mucha mayor longitud utilizando puntos agudos y graves dispuestos periódicamente (en forma repetitiva), así como por medio de la colocación en módulos (de regularidad aproximativa) de motivos característicos o de fuertes contrastes en el tipo de actividad melódica.

El ritmo armónico, especialmente en las pequeñas dimensiones (ritmo de acorde), brinda una serie de interacciones algo más fáciles de observar, dado que no es necesario efectuar ningún tipo de conversión o esquematización para poder comparar las respectivas duraciones (simplemente observamos que una armonía se extiende a lo largo de una blanca, las dos armonías siguientes lo hacen en negras, y así sucesivamente, tras lo cual se pueden aplicar en su totalidad las consideraciones analíticas familiares del ritmo de superficie. En las medias y, posiblemente incluso, en las grandes dimensiones, existen por lo menos dos fuentes significativas de interacción armónica. Primeramente, todos los cambios que articulen el ritmo acórdico en modelos pueden producir un macrorritmo de las dimensiones de una frase o una sección. La siguiente disposición del ritmo acórdico, por ejemplo, puede proporcionar la sensación de un ritmo de cuatro compases.



En segundo lugar, la duración de tonalidades sucesivas (o, pensando en términos de mayor ámbito, incluso en grupos unificados de áreas tonales) producen ritmos subyacentes de tonalidad (los ritmos de sucesión de tonalidades) cuyo efecto es difícil de medir pero que indudablemente contribuye de alguna manera al movimiento.

### Los estados componentes del ritmo

Es probable que muchas de las dificultades inherentes a la comprensión del ritmo, surjan de la incapacidad de apreciar debidamente los numerosos y variados orígenes desde los cuales emergen los cambios de intensidad rítmica que producen el movimiento. Un acento, que en un momento dado pudiera parecer incompatible con los diseños de la pequeña dimensión, puede «autoexplicarse» en un nivel su-

perior, es decir, de acuerdo con las consideraciones propias de la media dimensión. Una mayor actividad en el ritmo acórdico puede llegar a confirmar cierta regularidad métrica, y chocar, sin embargo, con el ritmo de los puntos altos de la sección que tratamos considerada en su conjunto. Además, la idea del *arsis* y *thesis* (elevación y caída) tomada de la prosodia, es confusa e irrelevante para la música, pues los procesos musicales de tensión (culminación), relajación (calma) y transición (conducción) son infinitamente más complejos y variables. ¿Qué analogía, por ejemplo, puede ofrecer la poesía como paralelo comparable a la armonía y al contrapunto? ¿O, abundando en ello, a la duración superficial? No es posible concebir los cambios de intensidad que dan origen al ritmo como funciones nítidas, regularizadas y bien definidas: la preparación de una anacrusa puede durar un compás entero mientras el efecto de la caída puede extenderse sobre la mayor parte de una frase.

EJEMPLO 5.4. Beethoven: Sonata para piano, op. 81a: I, compases 62-66. *Efecto de pulsación de caída (thesis) extendida.*



La recurrencia regular constituye sólo un aspecto del ritmo y el movimiento, y es posible que ni siquiera sea el más importante. Por consiguiente, y como base de entendimiento del ritmo, debiérase postular primero un espectro de intensidad rítmica, extendido desde una actividad relativamente baja a una actividad comparativamente alta. Las funciones rítmicas no son fijas sino relativas, y hemos de estar preparados para identificar las tensiones activas y las relativamente inactivas, así como las distensiones estables y las relativamente inestables. El espectro respectivo será diferente para cada estilo y cada compositor, y sólo seremos capaces de entender los aspectos específicos del estilo rítmico de un compositor cuando hayamos empezado a comprender el espectro total de su actividad. Como hipótesis general se podrían distinguir tres estados del ritmo dentro de cualquier espectro:

1. *Tensión.* Los niveles elevados de actividad *procedente de cualquier origen* pueden producir una tensión proyectiva de cualquier duración. Si queremos describir esta variedad en las duraciones y su intensificación rítmica por medio de términos consecuentes, es conveniente usar el término *acento* para referirnos a las intensificaciones breves, principalmente las que se dan dentro del compás; el de tensión o *acentuación* como término categórico, aplicable a las duraciones medias, tal como frase tensional o frase-acentuación; y el de *énfasis* para amplias áreas de actividad intensificada. Aunque la música primitiva, o aquella rígidamente ceñida a lo convencional, pueda proceder tan regularmente que los acentos métricos parezcan totalmente constantes y medibles, la mayor parte de la música lo hace en medio de tensiones (acentuaciones) sumamente variadas y, por tanto, difíciles de definir. Aparte del conflicto siempre posible de acentos resultante de unas interacciones no coordinadas, las diferentes dimensiones de actividad rítmica llegan a producir también conflictos entre las dimensiones. Por esta razón, un compás de-



EJEMPLO 5.5. Beethoven. Sonata para piano, op. 31, núm 2: I, compases 1-24. *Acento, tensión (acentuación) y énfasis simultáneos* (compás 21).




terminado puede servir a veces para desempeñar una función triple: para la ubicación de un acento métrico, como frase-acentuación o como énfasis seccional. Además, cada una de estas funciones de tensión, aunque coincida inicialmente en el punto focal de máxima actividad, puede diferir en cuanto a duración: el acento métrico puede durar únicamente un pulso, la acentuación de la frase puede requerir medio compás o más, y el énfasis seccional puede consistir en un plano bastante intenso de actividad a lo largo de varias frases (véase el ejemplo 5.5.).

Al hacer un estudio detallado de la tensión no sólo debiera establecerse una tipología de duraciones de la tensión, sino también una tipología referida al carácter de esa tensión: el grado de actividad, qué elementos son los que la producen, etc. No es sorprendente pues que al tratar de analizar unas condiciones complejas experimentemos grandes dificultades para definir el ritmo. Puesto que hemos definido la tensión como un estado de alta actividad, en principio, puede parecer contradictorio que podamos percibir una nota larga que sigue a una preparación ascendente de notas breves como un pulso fuerte de caída (tensión o *thesis*), incluso aunque parezca estable comparada con la actividad de la preparación. El análisis completo de esta situación ambivalente debe ser dejado para un futuro ensayo, pero para resumir ahora, parece apropiado considerar que la nota larga empiece con un punto culminante de tensión que es sumamente corto, surgiendo la fuerza

de esta acentuación del gran contraste que se produce al relajarse rápidamente la tensión al suceder entonces la calma inmediatamente a la tensión, sin transición alguna; aumenta el efecto de tensión de manera análoga a la sensación de un sonido aparentemente amplificado que se produce cuando se compara un *forte* siguiendo a un *piano* con un *forte* siguiendo a un *mezzoforte*. Por consiguiente, la tensión debería ser comprendida como el impacto sentido en el punto crítico de cambio; en las pequeñas dimensiones esto produce un punto explosivo detonado por fuerzas de actividad momentáneamente superrelacionadas, de modo no muy diferente al chispazo generado por dos terminales cuando su diferencia de potencial llega a ser suficientemente grande.

2. *Calma*. En el polo opuesto del espectro, un estado de relativa estabilidad o pausa, surge evidentemente de los niveles más bajos de actividad rítmica. (De los posibles términos para indicar este estado del ritmo he elegido la palabra *calma* [en lugar, por ejemplo, de descanso, reposo, etc.] porque connota una estabilidad meramente temporal que refleja con mayor precisión el flujo de intensidades variadas.) Una potencialidad del ritmo particularmente atractiva es la condición de calma relativa producida cuando un elemento se estabiliza, aunque otros elementos continúen su libre curso. De este modo, Beethoven puede indicar una articulación importante preparándola por medio de la estabilidad que puede suponer un largo pedal de dominante, aunque todos los demás elementos produzcan un intenso bombardeo de actividad cada vez mayor (véase el ejemplo 5.6).

3. *Transición*. En el suave deslizamiento hacia un punto muerto, en la preparación de una situación tensa encontramos muchos estados transitivos de la actividad rítmica. En el repertorio más familiar (el que se refiere a los dos últimos siglos, sobre todo) encontraremos con frecuencia que esas transiciones casi siempre suelen ser preparaciones, intensificaciones (a menudo cuidadosamente graduadas), en forma de anacrusas (arsis) de distinta magnitud; pero tanto en siglos anteriores como posteriores podemos igualmente encontrar situaciones más y menos estructuradas que hagan un uso proporcionalmente mayor de transiciones recesivas o de retorno. De acuerdo con los distintos estilos musicales nos decidiremos a concretar los términos correspondientes a estos tipos de transición ascendente y descendente utilizando algunos de ellos como intensificación/desintensificación, preparación/recesión, activación/relajación, impulso/repliegue (véase el ejemplo 5.7).

Los matices de diferenciación semántica pueden sugerir diferencias en el efecto rítmico expresado por el análisis. Otro punto importante a tener en cuenta es que las transiciones, así como las tensiones y los momentos de calma, no se adhieren a una longitud necesariamente rígida (estas transiciones pueden tener una duración sumamente variable).

### Tipología rítmica

A diferencia del sonido y la armonía, cuyos fenómenos respectivos (timbres, acordes) se pueden codificar en vocabularios, el ritmo se parece más a la melodía en cuanto requiere la conjunción de varios acontecimientos antes de percibir el sentido de movimiento. Tanto en la melodía como en el ritmo este hecho concentra nuestra atención en la construcción de modelos o diseños que en los niveles del motivo y de la frase se pueden descubrir y tipificar con gran facilidad por la simple razón de que los diseños melódicos tienden a coincidir con los diseños rítmicos (y viceversa: una doble señal); y cuando no llegan a coincidir completamente, tanto



EJEMPLO 5.6 (páginas siguientes). Beethoven: Sinfonía núm. 4: IV, compases 141-175. *El ritmo de acorde se estabiliza desde una combinación ♩ y ♩ a un cambio cada cuatro compases (compases 149-160), llegando finalmente a un largo pedal de dominante, reduciendo la actividad para indicar la recapitulación, aunque en otros aspectos existe más actividad* (pp. cresc. *a* ff *y* sf; *expansión de la instrumentación, más acción rítmica en la superficie).*

las duraciones como los contornos, cada uno respectivamente nos dan unas pistas muy eficaces respecto a las agrupaciones funcionales del elemento relacionado. Cuando las disposiciones rítmicas llegan a ser demasiado complejas o irregulares para ser tratadas como diseños-tipo, debemos entonces recurrir a una tipología más flexible que revele, no obstante, los orígenes del ritmo de acuerdo con los estados de tensión, calma o transición que se produzcan. En muchos estilos esto se traducirá en la formación de casi diseños y de otras disposiciones características basadas sobre las opciones ya familiares de continuación. Esta identificación de los



procedimientos ayuda a explicar mejor el movimiento fundamental característico de un compositor. De aquí que para comprender mejor los diferentes procedimientos rítmicos, nos atengamos a una rutina sistemática como la que sigue:

1. Localizar las articulaciones relevantes a la dimensión observada. Muchas dificultades en el estudio del ritmo provienen de las confusiones posibles entre las dimensiones y los orígenes de la tensión. Como vimos anteriormente, una tensión (acentuación) correspondiente a la media dimensión puede estar en conflicto, en

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

principio, con un acento de la pequeña dimensión, del mismo modo que las tensiones melódicas pueden no siempre coincidir con los puntos de mayor actividad armónica.

2. Hallar las tensiones propias de cada estrato rítmico (continuum, ritmo de la superficie, interacciones) entre las articulaciones; establecer, si es posible, dónde podría haber una tensión de control; identificar a continuación las áreas vecinas de calma y transición asociadas a esa tensión de control. La frontera entre la tensión, la calma o reposo y la transición figura entre las articulaciones más escurri-



EJEMPLO 5.7. Beethoven: Sonatas para piano (a), op. 57: I (b), op. 13: I. *Transiciones ascendentes y descendentes.*

Transición ascendente

Transición descendente

dizas de la música. Aparentemente sentimos una alteración de la función rítmica, cuando se produce algún cambio de dirección, ya sea de tipo sónico, armónico, melódico, rítmico o interactivo. Aunque el punto que origina el cambio de dirección aparezca a menudo totalmente obvio (por ejemplo, cuando se da un giro en el contorno) la influencia de otros elementos puede expandir este punto culminante de tensión en cualquier dirección o plantear un conflicto de tensiones. Desde esta perspectiva más amplia es evidente que los acentos normales del continuum solamente representan uno de los muchos factores determinantes de la tensión.

3. Seleccionar los tipos constantes de disposición rítmica, de acuerdo con la duración relativa de los tres estados del ritmo. En el caso de Haydn, nunca existe demasiada calma, y sus frases característicamente cinéticas incluyen una mayor proporción de intensificación transicional que de tensión, un tipo categórico que puede ser simbolizado convenientemente como *Tte* (transición extensa, poca tensión)*. (Esto puede explicar su inclinación a reforzar las tensiones [puntos de *stress*] con indicaciones *sfz*, compensando así posiblemente la escasez de auténticas tensiones.) Mozart, en cambio, tiende más al equilibrio con preparaciones más cortas y calmadas: *TteC* o *tTec* (transición, tensión, calma). La elegancia y conveniencia del enfoque tipológico como opuesto al sistemático, se evidencia ahora en las situaciones confusas o indeterminadas. Si continuamente encontramos frases cuyo contorno rítmico choca con el continuum, por ejemplo, sin poder determinar, de modo convincente quién va a ser el vencedor, llegaremos a la conclusión que se da un «conflicto», y «conflicto = contorno frente a continuum» se convierte entonces en parte de la tipología rítmica del compositor. Los compositores no son perfectos. Sus comunicaciones contienen casi tantas ambigüedades no intencionadas como cualquier otra forma de expresión humana.

En vez de tratar de imponer la claridad a toda costa en este tipo de pasajes, deberíamos tratar de comprender los orígenes de la confusión determinando, si es posible, qué elementos son los que causan la mayor dificultad. Por ejemplo, en un estilo desorganizado apenas seremos capaces de encontrar algún tipo de confusión predominante; en el mejor de los casos quizá las piezas observadas simplemente contengan tal surtido de inconsecuencias y confusiones que difícilmente puedan adaptarse a un tipo de clasificación o espectro lógico. Esa total indeterminación del proceder rítmico es la que caracterizará finalmente el planteamiento de ese compositor, conclusión esta tan valiosa para el análisis del estilo (a pesar de que musicalmente tenga poco interés) como el hallazgo de una alta superrelación en la organización.

*Por coincidencia en las iniciales de *transición* y *tensión*, utilizaré *T* para transición y *Te* para tensión. Al igual que en la melodía, las mayúsculas y las minúsculas establecen las diferencias en duración de cada uno de los estados. (N. del T.)

### Contribuciones rítmicas a la forma

Puesto que el ritmo es movimiento en el microcosmos, hemos de comentar necesariamente sus contribuciones a la forma, un hecho que se nos presenta como algo inesperadamente variado. En primer lugar convendremos en que un ritmo, meramente por sí mismo, puede muy bien actuar como tema; y hay motivos rítmicos memorizables que no sólo ayudan a unificar una pieza, sino que refuerzan también poderosamente el impacto de las reapariciones melódicas —y de otro tipo— de gran importancia para la forma. Los cambios de nivel en la actividad rítmica ejercen una influencia significativa, tanto en la articulación como en la formación de las frases. En las pequeñas dimensiones, una aceleración y deceleración rítmica (contornos rítmicos) tales como la serie siguiente:

pueden crear una frase satisfactoria, aunque cualquier coordinación con la melodía y la armonía, aumentaría, por supuesto, poderosamente el efecto. (Véase el ejemplo 5.8.) En las dimensiones medias, así como en las grandes dimensiones, tanto el nivel de actividad como el agrupamiento de las funciones rítmicas (las proporciones relativas de tensión, calma y transición) contribuyen marcadamente al tipo de continuación y ayudan considerablemente como refuerzo, al contraste de secciones.

### El ritmo en las grandes dimensiones

El estudio del ritmo en las grandes dimensiones tiene un punto de partida bastante fácil cuando se toma desde la tipología de los tempos y los metros. Los puntos de control que pongan de manifiesto, a través de las indicaciones generales de tempo, las contribuciones al estilo en la amplia dimensión, serán, por lo menos, los siguientes:

1. Espectro total de los tempos.
2. Tempos preferidos dentro de los grupos generales de movimientos lento, moderado y rápido.
3. Asociaciones preferidas en movimientos específicos, es decir, ¿los movimientos rápidos iniciales difieren en preferencia de tempo de los movimientos rápidos finales?
4. Planificación del tempo entre los movimientos: contraste, velocidad en aumento, lentitud progresiva, alternancia, equilibrio o proporción.
5. Alteraciones internas de tempo que afecten a la relación de las partes. Las respuestas a estas cuestiones, tanto directa como implícitamente, revelarán a menudo sorprendentes individualidades en los compositores.

Obviamente, los metros elegidos no ofrecen demasiada información: con pocas posibilidades de elección existen menos oportunidades para la expresión individualizada. Pero hay que ver cuán esencial es la elección de Berlioz del 3/8 en lugar del 3/4 en el «Ballet de las Sílfides» *(Condenación de Fausto)*. Será igualmente interesante saber que los primeros movimientos de las sinfonías del siglo XVIII preferían el metro binario al ternario en una razón de 5 a 1 para valorar, por ejemplo,



EJEMPLO 5.8. Mozart: Minueto. K. 1: compases 1-4.
*Contorno rítmico producido por una constante aceleración en el medio de la frase y deceleración al final: negras, corcheas, semicorcheas, fusas y volviendo a negras.*

la personalidad de Haydn al elegir el metro ternario en casi la mitad de su producción. Algo que podemos hacer también para lograr una diferenciación estilística más afinada es adaptar la tipología anterior a cinco partes para estudiar las correlaciones entre tempos y metros del modo siguiente:

1. Disposición de los tempos en un metro específico.
2. Disposición de los metros en un tempo específico.
3. Tratamiento adecuado a los tipos específicos de movimiento, por ejemplo un presto 3/8 en lugar de un moderado 3/4 en los minuetos.
4. Evidencia de planificación tal como alternancia, intensificación, etc.
5. Correlaciones significativas entre los cambios internos del tempo y el metro.

Observar el total de los movimientos como cantidades rítmicas puede parecer al principio un planteamiento tan vago como para juzgarlo inútil. Pero las pruebas que nos brinda por sí misma la literatura musical, es decir, las constantes preferencias que los compositores han demostrado al asociar determinados tempos a longitudes de movimientos específicos, tales como la suite, la sonata y la sinfonía, nos sugiere la existencia de respuestas rítmicas subyacentes incluso en las dimensiones más grandes. Dentro de nuestro planteamiento analítico del estilo, el intento de explicar estas respuestas de máximo alcance debe primeramente rechazar cualquier teoría rítmica que abogue por la regularidad, y adherirse, en cambio, a la idea de que el movimiento surge de las variaciones de la actividad, tanto regulares como irregulares. Cualquier punto de vista sobre el ritmo que dependa de la regularidad, pasa por alto aquel sentido de movimiento, mucho más vital, que implican las actividades desiguales; de hecho, la regularidad desarrolla inmediatamente respuestas cíclicas que ya hemos identificado como formas de actividad limitada y localizada, es decir, como un movimiento en equilibrio incapaz de ofrecer aquel sentido de direccionalidad fundamental que requiere toda composición eficaz.

Cualquier estudio sobre las proporciones rítmicas debe englobar, como es lógico, una serie de comparaciones entre la longitud de los movimientos respectivos, convirtiendo, en un momento dado, un número determinado de compases en estimaciones de tiempo real transcurrido, teniendo en cuenta los tempos indicados por el compositor, o una asociación constante y predeterminada de pulsaciones por minuto con cualquiera de las indicaciones de tempo que puedan existir. Por si solo, el hecho de la consideración de las longitudes totales y el tiempo efectivo que representan puede que no nos digan demasiado; sin embargo, los compositores consideran de un modo categórico las longitudes proporcionales de las composiciones (¿de qué otra manera puede explicarse, si no el alargamiento regular de los finales de las sinfonías, referidos a los primeros movimientos, durante el siglo XVIII?). Otro ejemplo aún más específico: cuando Bach añadió largos preludios a las Suites Inglesas y Partitas, las *allemandes* que seguían a continuación no sola-

mente fueron alargadas, sino que resultaron proporcionalmente más extensas que los movimientos siguientes. Esto probablemente refleja una intención de evitar que las *allemandes* normalmente cortas, tales como las de las Suites Francesas, pudieran parecer demasiado breves después de los largos preludios. Toda esta cuestión sobre longitudes relativas de los movimientos o de las partes resulta plagada de ambigüedades, tales como las pequeñas variantes en la interpretación de los tempos y la confusión perceptiva de los oyentes que escuchan pasajes de un tiempo «lento» y «rápido» (y las duraciones resultantes como «larga» y «corta») de segmentos supuestamente equivalentes en la misma composición. Presumiblemente estas impresiones contradictorias se deben a una diferente densidad de los acontecimientos que se suceden dentro de dos pasajes de longitud parecida o casi equivalente. Mientras una nueva investigación no clarifique un área tan complicada como ésta, cometeríamos un gran error buscando razones de proporción absolutamente exactas o muy complicadas entre los amplios espacios musicales, en vez de organizar nuestro estudio de un modo amplio y sencillo, de acuerdo con las siguientes relaciones generalizadas:

1. Longitud equivalente, similar o congruente.
2. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
3. Un miembro dos veces más largo que otro. (Una articulación media en el miembro mayor, nos ayudará a menudo a reconocer esta doble proporción.)

Mediante este método, sumamente general, se pueden observar los movimientos, o partes más extensas, como acentuaciones, de tensión, como enormes pulsaciones téticas (de caída). Y también, mediante una extensión recíproca de este sentimiento rítmico subyacente en el sentido opuesto, un movimiento menor o segmento más corto puede ser sentido como una transición, una preparación o hasta una gigantesca anacrusa (*arsis* colosal, gran elevación).

Teniendo presentes estas posibilidades podríamos examinar cualquier serie de movimientos potencialmente asociados por medio de signos de rapidez, lentitud, simetría o simple alternancia de extensiones contrastadas. Las distintas duraciones de las canciones de un ciclo o movimientos instrumentales en una larga suite pueden dar lugar a ritmos extensos, por ejemplo del tipo de: largo-corto-largo-corto-largo, o bien de largo-corto-corto-largo-corto-corto-largo que, como ejercicio y ayuda a la respuesta de largo alcance, podemos representar abstractamente como: | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 o bien | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥.

## El ritmo en las dimensiones medias

A medida que descendemos en la magnitud de las dimensiones, las propiedades rítmicas se van haciendo más específicas y demostrables, aunque no necesariamente más importantes. Casi todas las consideraciones discutidas anteriormente en las grandes dimensiones se aplican también a las dimensiones medias, pero con una relevancia aún más evidente. Sin embargo, y como algo concomitante, empezamos también a darnos cuenta de las mayores posibilidades de ambigüedad en los estratos. En las grandes dimensiones la mera percepción del ritmo supone una respuesta tan vaga y tenue que la verdadera existencia de la respuesta (de cualquier conciencia real de relación rítmica a gran escala) depende de las diferentes interpretaciones subjetivas. Dentro de una estructura que es en sí misma ambigua, es ciertamente difícil aislar o definir la ambigüedad: necesitamos puntos de estabilidad y certeza que puedan servirnos de base. De aquí que cuanto mejor y con mayor



seguridad comprendamos las funciones rítmicas en las medias dimensiones, podamos percibir mejor y también con más claridad los potenciales de conflicto y la ambigüedad resultante.

La tipología de los metros y de los tempos se convierte ahora en el espectro de los cambios métricos y de tempo, y también de las frecuencias de cambio dentro del movimiento, lo que puede resultar verbalmente algo confuso si son descritas como proporciones de cambio del cambio (mejor: proporción o índice de cambio *en* el cambio). La función de estos cambios en la determinación de la articulación y de la continuación debería ser estudiada verdaderamente como un fenómeno del crecimiento (véase el próximo capítulo); pero otros matices más sutiles del cambio de tempo tales como el *accelerando* y el *ritardando* (el *rubato* afecta principalmente a las pequeñas dimensiones) habrán de ser estudiados como tipologías y funciones mediante preguntas como éstas: ¿Qué amplitud —extensa o breve— tienen estos cambios? ¿Podemos deducir algún plan que controle su aparición o algún patrón de movimiento resultante? Así también, hay que estar preparados, especialmente en la música contemporánea, para tratar con explotaciones de tempo y de metro extremadamente sutiles, que engloban conceptos tales como contorno de tempo (los límites para las fluctuaciones de tempo exactamente prescritas por Bartók), «tempos curvados»[1] y «modulación métrica».[2] Estos sofisticados controles impuestos propiamente al tempo, aportan un nuevo recurso de desarrollo rítmico en el que el tempo mismo puede convertirse en una de las principales ideas temáticas. Alguna que otra música de época anterior alcanza también un alto grado de organización sin ir más allá de las opciones estándar para la continuación: por ejemplo, los finales de acto en las óperas de Mozart que confirman una serie de contrastes de tempo en un amplio diseño de irresistible aceleración.

Vemos así que la longitud de las secciones se torna más inmediata y significativa en las dimensiones medias, pues podemos estar razonablemente seguros de que los compositores intentan siempre algún tipo de relación entre la duración de las secciones y la de los párrafos en el interior de un movimiento o de una parte. Las proporciones ya sugeridas en las grandes dimensiones y clasificadas en tres apartados (la misma, más larga y el doble de larga) representan también las posibilidades más comunes para las dimensiones medias, ahora, de nuevo, subrayadas y reforzadas por el contenido temático. (Aquí, y como siempre, el término *temático* debe ser ampliamente comprendido, incluyendo todas las posibilidades del SAMeRC y no simplemente la de la melodía.) Por ejemplo, si una exposición introduce acontecimientos P, T, S, y K una recapitulación que incluya todos estos acontecimientos será escuchada aproximadamente igual, aunque en realidad sea algo más larga o más corta. Por otra parte, si los momentos de aparición de adiciones, sustituciones o sustracciones, son subrayados por nuevos acontecimientos temáticos, la sensación del oyente sobre las relaciones de longitud recibirá una señal apropiada, lo que hará que éste preste una atención más efectiva. Junto a las relaciones de longitud se hacen también más evidentes los cambios en el carácter rítmico general de las secciones y de las divisiones más pequeñas, particularmente las diferentes densidades de textura y tejido rítmico, el sentido añadido de actividad generado por la cantidad de impactos por frase, por período, etc. Salvo que se tratara de propósitos estadísticos muy preliminares, el impacto de las notas no puede ser considerado de igual fuerza o peso y, por tanto, de igual intensidad: todos los estratos del ritmo influyen tan significativamente sobre la fuerza relativa de las notas, a pesar de que llegue a ser indefinible, que se pierde la es-

[1] Véase Whitney Balliet escribiendo acerca de Charlie Mingus en *The New Yorker*, 13 de junio de 1964, p. 135.
[2] Véase Richard F. Goldman, «The Music of Elliot Carter» en *The Musical Quarterly*, XLIII (1957), p. 161.

peranza de lograr el planteamiento adecuado para el problema de la densidad rítmica, a menos que se realicen amplios sumarios. No obstante, tal como ya hemos visto anteriormente, las observaciones analíticas del estilo adquieren un poder colectivo y validez de conjunto a través de sus propiedades y posibilidades de correlación y confirmación. De este modo, hasta las observaciones generales sobre la densidad rítmica pueden añadirse de forma tangible al desarrollo de las ideas obtenidas en las dimensiones medias.

Al tratar de buscar la forma en las dimensiones medias y al traspasar con frecuencia el límite de las pequeñas, debemos intentar determinar el *módulo rítmico característico* de un compositor, el tamaño de la configuración o de la idea que más a menudo parece producirse. Por supuesto, por razón de las expectativas jerárquicas, el continuum normalmente implica ya esos módulos en cada una de las respectivas dimensiones, pero no todas de esas posibilidades han de lograr necesariamente su plena realización en una pieza específica. Por otra parte, algunos compositores que muestran un alto grado de organización (Beethoven, Bartók) explotan la estructura modular (y la evasión de ella) en todas las dimensiones. Muchos compositores, sin embargo, en gran cantidad de música, han concentrado su poder organizativo solamente sobre uno o dos niveles dimensionales. Podemos, pues, llegar a identificar estos módulos característicos buscando la diferenciación controlada, es decir, la riqueza de cambio (SAMeRC) que manifieste, no obstante, un orden y dirección. La diferenciación confiere perfil a la música mientras el control articula y pone de relieve una dimensión concreta. Esta cuestión de los módulos característicos se relaciona también con el crecimiento, bajo cuyo apartado discutiremos algunos nuevos aspectos.

Si un módulo puede ser aislado, intentamos seguidamente generalizar sobre su forma. Como que los aspectos rítmicos de articulación tienden a confirmar e interactuar con las funciones de otros elementos, la contribución más específica del ritmo a la forma aparece en las distintas relaciones de tensión (acentuación), calma (relajación) y transición. Siguiendo así los pasos clasificados anteriormente bajo el apartado de «Tipología rítmica» podemos hallar una serie de tipos modulares. Este análisis de la tensión (acentuación) requiere una evaluación comparativa de los tres estratos rítmicos sobre una línea de tiempo a tres niveles, que puede ofrecer un gráfico, simple pero preciso, de las funciones rítmicas tal como muestra el ejemplo 5.9.

Usando así una nueva variante de la regla de tres, podemos distinguir los siguientes tipos de perfiles modulares (véase el ejemplo 5.10):

1. Tensión (acentuación) inicial: T C Tr (tensión, calma, transición); también T C o T Tr.
2. Tensión (acentuación) media: Tr T C.
3. Tensión (acentuación) final: Tr T o C Tr T.

Para establecer una diferenciación algo más refinada de este tipo de perfiles modulares podemos hacer una comparación más o menos paralela entre la duración de las funciones de tensión-calma-transición utilizando letras mayúsculas para la mayor duración, y minúsculas para la menor (por ejemplo, Trt = Transición larga, tensión corta). Aunque esta tipología puede ser adecuada como descripción de los aspectos estilísticos, no es del todo cierto que el ritmo, en la pequeña dimensión, realmente haya de ser agrupado de este modo. Yo mismo, por ejemplo, tengo alguna duda respecto a si un diseño cualquiera puede ser «inicialmente acentuado», ya que las tensiones requieren algún tipo de preparación tal como una



EJEMPLO 5.9. Haydn, Sinfonía núm. 102: I.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ritmo de superficie | | | s | | S |
| Continuum | | S s | S s | S s | S |
| Ritmo armónico | | | S | | S |
| Ritmo del contorno | | S | | | S |
| Articulación y dinámicas de la superficie | | | s S | | S |
| Textura | | S | | | |

*Ritmo de superficie.* El primer silencio supone una ligera acentuación puesto que el efecto que produce es el de extender la corchea anterior a una negra, una nota más larga que recibe así, de forma natural, un impulso mayor después de una cadena de duraciones cortas e indiferenciadas.

*Continuum.* Al considerar el módulo de un compás, la primera pulsación es la que normalmente recibe el principal acento y la tercera pulsación el acento menor. Sin embargo, también podría extenderse el módulo a dos compases, cosa que produciría los acentos principales sobre los compases 2 y 4 y los más ligeros sobre los compases 1 y 3. (Esta segunda posibilidad no aparece sobre la línea de tiempo.)

*Interacciones: Ritmo armónico.* El ritmo de acorde produce mayores acentos sobre las notas más largas:

*Ritmo del contorno.* Las acentuaciones se sienten en los puntos de cambio de dirección del contorno.

*Articulación y dinámicas de la superficie.* Empezando con grupos de cuatro notas en el compás 1, la articulación se intensifica mediante la reducción a un grupo de dos notas y al *stacatto* de notas sueltas, y todo esto representando un *crescendo* que hábilmente conduce al *sf* del final del compás 2. Es probable que Haydn indicase este *sf* para evitar una tosca acentuación sobre la primera pulsación del compás 3.

*Textura.* Los acordes en *tutti* de los compases 1 y 2 crean una acentuación de dimensión media que no llega a oscurecer, sin embargo, los acentos propios de la pequeña dimensión puesto que sentimos sus más amplias implicaciones, antes que compararla con las sutiles acentuaciones que producen otros elementos en la pequeña dimensión.

toma de aliento, un ascenso en arco u otro tipo de transición que conduzca al punto culminante de la tensión.[3] Es, desde luego, necesaria una mayor investigación que pueda clarificar esta fascinante ambigüedad que se traduce, no obstante, en una ambivalencia para la tensión (que Cooper y Meyer[4] llaman «tensión latente»), que es probablemente una propiedad fundamental del ritmo y que todavía no se ha llegado a explicar completamente. Pendientes de estas clarificaciones siempre que usemos coherentemente un grupo fijo de criterios para la clasificación de los tipos de perfiles rítmicos, llegaremos a distinciones satisfactorias, desde luego relativas, entre las obras y los compositores.

[3] Véase el artículo *Auftakt* en *Riemann Musik-Lexikon*, 12.ª ed., Schott (Mainz, 1967), p. 63, que ofrece una pequeña introducción a la valiosa pero [illegible] del Auftakt de Hugo Riemann.
[4] Grosvenor Cooper y Leonard Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago, 1960), p. [illegible]

EJEMPLO 5.10. Mozart, Sonatas para piano, K. 457, 545, 332.
*Tensión (acentuación) al comienzo, central y al final de las frases.*




**El ritmo en las pequeñas dimensiones**

Cuanto más pequeña sea la dimensión sobre la que se aplique el análisis rítmico, tanto más hallaremos que su tipología tiende a fusionarse con las funciones del movimiento y de la forma. Por citar alguna analogía clarificadora, diremos que en física, varias partículas subatómicas son únicamente conocidas a partir de sus acciones. De manera similar, los pulsos, y sus fracciones, difícilmente podrán ser examinados y clasificados en sí mismos (excepto como partes de un espectro de duraciones), a pesar de que sus acciones representen los orígenes del movimiento y de la forma. Para tratar de comprender esa actividad de la pequeña dimensión nos vemos abocados a estudiar tres aspectos característicos: la naturaleza interna de la tensión, el carácter del ritmo en la superficie y el funcionamiento del continuum. En algunas piezas, la naturaleza de la tensión (acentuación), podría igualmente estudiarse como un asunto de las medias dimensiones; pero ya que constituye, de hecho, un detalle subsidiario de los estados más extensos de tensión-calma-transición, resulta justificado, desde el punto de vista metodológico, estudiarla aquí en una dimensión más pequeña. Tal como ocurre en muchos otros niveles analíticos del estilo, estas laminaciones dimensionales, en su funcionamiento real, a menudo encajarán entre sí; además, como parte de una teoría global, ganamos en claridad de comprensión con esta separación, aunque en parte sea artificial. Como ya hemos visto, el análisis planteado sobre la línea de tiempo a tres niveles, nos proporciona una eficaz identificación de los orígenes de la tensión, aunque a veces la determinación del origen predominante pueda requerir una decisión subjetiva. Una nueva cuestión importante concierne a la duración real de las tensiones, períodos de calma y transiciones. Aunque los criterios para la determinación exacta de estas duraciones sean demasiado complejos para ser discutidos en este estudio preliminar, podemos comprobar con facilidad si el punto culminante de la tensión es mantenido de algún modo, ya sea como una cresta melódica largamente extendida, bien sea un prolongado clímax de fuerza dinámica, o una nivelada plataforma de actividad climática en el ritmo de acorde. La posición exacta de la tensión (o de la calma o la transición) en relación al continuum también puede resultar estilísticamente reveladora: esa posición ¿anticipa quizá un acento del continuum, coincide con él, o es retardada?

Las contribuciones del ritmo de superficie al movimiento son más fáciles de entender puesto que en este caso sólo se debe examinar un elemento: el ritmo



mismo. Aún aquí, podemos crear una tipología de modelos ordenada, en primer lugar, según sus tamaños, por ejemplo, según la acumulación de sus duraciones y, en segundo lugar —y esto es aún más importante— conforme a sus formaciones, teniendo muy especialmente en cuenta su grado de contraste, que afecta poderosamente nuestro sentido del movimiento. Dentro de un pulso constante del continuum, por ejemplo, de negra, puede originarse un claro crescendo rítmico a partir de progresiones tales como éstas: un par de corcheas; tresillos; corchea y dos semicorcheas; corchea con puntillo y semicorchea; corchea con doble puntillo y fusa. El grado de contraste se eleva de 1:1 al extremo de 1:4.

La relación existente entre el ritmo de superficie y el continuum, especialmente el grado en el cual ambos coinciden, afecta también, de modo muy crítico, a la fuerza del ritmo en la pequeña dimensión. El continuum mismo puede ser sumamente activo (altamente acentuado) o más bien pasivo (indiferenciado, marcando simplemente la pulsación), dependiendo de los refuerzos que reciba del ritmo de superficie y de las interacciones. También puede contener complicaciones métricas del tipo de texturas polimétricas y polirrítmicas, así como disonancias rítmicas del tipo de las síncopas, que sólo podrán darse cuando la infraestructura del continuum persista también en otra parte o haya acumulado el suficiente impulso como para resistir el desafío momentáneo de la disonancia rítmica.

El ritmo de superficie contribuye a la forma de dos maneras: primeramente, los contrastes en la duración producen —o confirman— las articulaciones y configuran los perfiles rítmicos; en segundo lugar, los modelos, tales como los motivos rítmicos, son pequeñas formas en sí mismos y enriquecen la tipología de las subfrases. Las interacciones rítmicas desempeñan también un papel significativo en la forma en la pequeña dimensión; el ritmo de acordes, por ejemplo, es fuente de articulación y de patrones o diseños; el ritmo de contorno puede reforzar la formación de frases y subfrases; y el ritmo de textura, iniciado por alternancias del tipo forte-piano, denso-ligero o *tutti-solo*, constituye uno de los principales recursos para la individualización de las frases y de las subfrases. Hay todavía un aspecto final: la textura y la trama rítmica (no debe ser confundida con el ritmo de textura) ilustran apropiadamente la complejidad y estrecha interconexión de todas estas funciones: ¿Cómo podríamos clasificar las texturas homorrítmicas y contrapuntísticas como contribuciones al movimiento, o a la forma? La típica respuesta, propia de la ambivalencia musical, es: cualquiera de las dos o ambas. Los contrastes entre el homorritmo y el contrapunto en subfrases sucesivas pueden activar una alternancia de diseño que contribuya definitivamente al movimiento. Pero esta misma alternancia, casi con la misma claridad, puede definir una serie de módulos pertenecientes más bien a la tipología de la forma. Con todas estas dualidades y ambigüedades no es asombroso que tengamos los oídos a ambos lados de la cabeza.

# 6. El proceso de crecimiento

La idea estiloanalítica de la forma musical, tomada como elemento resultante y a la vez combinador, requiere un término nuevo y estimulante que sirva para expresar la inmediatez y vitalidad de una propuesta funcional, así como para disolver las rigideces sugeridas por la palabra *forma*, lamentablemente estática. Por fortuna, la palabra *crecimiento* satisface admirablemente estos requisitos, puesto que sus connotaciones incluyen el sentido de continuación expansiva tan característica de la música y, además, la sensación paralela de ir logrando algo permanente. Ambos aspectos del crecimiento, aunque delicada y decisivamente interactivos, pueden ser separados por razones analíticas en dos funciones paralelas: movimiento y forma. Aunque al realizar este tipo de separaciones, útiles pero artificiales, deberemos ser plenamente conscientes de esa comunión ineludible de unidad más dualidad: *la forma musical es la memoria del movimiento*. Afortunadamente, estos dos aspectos nos recuerdan constantemente sus relaciones en el proceso periódico de articulación, una incomparable transacción ambivalente de la música que señala un nodo de cambio y además mantiene la suficiente continuidad como para conservar y a veces reforzar el movimiento fundamental. Sólo a través de la acumulación de articulaciones puede ser reconocido el desarrollo de la forma (su configuración creciente); y únicamente respondiendo de modo distinto a las entidades expresivas que la articulación unifica (aunque también, en parte, segrega) podemos sentir los cambios que gobiernan el flujo musical. Si esta obra ha logrado hasta ahora alguna cosa, debe haber sido el infundir la costumbre de contemplar la música ante todo como un proceso de crecimiento, y luego intentar comprender este crecimiento por medio de un análisis que refleje de lleno el carácter de ese flujo musical. La fluidez de la música debe percibirse siempre como una corriente (ya sea un salto, un arroyo o un río) con afluentes de muchos tamaños provenientes de muchas direcciones, y nunca como una dispersión de estanques y lagos, o, peor todavía, como cubos y cajas —es decir, compartimentos estancos— en cuyo interior el compositor derrama sus ideas.

### La morfología del crecimiento

Aunque no se puede contemplar la historia del estilo musical como una evolución en línea recta, a pesar de los círculos y falsas direcciones ocasionales, se puede trazar un desarrollo morfológico continuo y uniforme a lo largo de dos líneas generales: el alargamiento de las dimensiones y la especialización funcional del material. De modo muy parecido al de los exploradores geográficos, los compositores descubren nuevas tierras y ensayan sus hallazgos mucho antes de que el nuevo país esté del todo colonizado. La historia del estilo repite una y otra vez este círculo de descubrimientos y control gradual de las nuevas dimensiones y efec-



tos novedosos, un proceso que un colega apodó humorísticamente el ***Drang nach kontrolle*** (afán de control). Ya en épocas lejanas los compositores sintieron la necesidad de disponer de métodos de organización e integración puramente musicales, aunque la estructura primaria pudiera ser proporcionada por un texto religioso o secular. La repetición de fórmulas melódicas en el canto llano, con independencia de la repetición del texto; el complejo esquema del isorritmo; las elaboradas manipulaciones canónicas y rítmicas de la técnica del *cantus firmus*, muestran sin excepción los impulsos instintivos hacia la expansión y coordinación puramente musicales.

A lo largo de la historia de la música los orígenes de ese control cambian de sitio y a veces chocan entre sí. Los primeros siglos de la polifonía, por ejemplo, proporcionan la evidencia de un control armónico o rítmico pero no de ambos: incluso en Machaut, un diseño isorrítmico no se corresponde siempre con progresiones armónicas igualmente satisfactorias. La idea de la repetición de diseños-tipo (patrones) condujo a tal altura la técnica del isorritmo, que enseguida tuvo su efecto en el aspecto melódico, produciendo diferentes estados de imitación, partiendo del simple *Stimmtausch* (cambio de voces) y llegando a artificios canónicos enormemente complicados. Sin embargo, este énfasis melódico, en principio alejó el interés del ritmo y de la armonía (relación interválica vertical): en las primeras obras se debe tolerar frecuentemente un tratamiento rítmico y armónico neutro o deficiente para saborear así el goce secreto de los artificios retrógrados. Entonces, estas dificultades para hallar un control complementario nos facilitan todavía un nuevo criterio para medir la maestría técnica del compositor. También deberíamos empezar a contemplar la sofisticación contrapuntística en parte como un problema del control dimensional. Al principio alabamos a los compositores por haber logrado un grado razonable de consonancia al comienzo de cada unidad rítmica larga, algo que significaba perfección; y los suaves efectos conseguidos por un compositor como Landini pueden ser seguidos en parte por su distribución constante de la consonancia y de la disonancia dentro del *tactus*, evitando las aglomeraciones indigestas tanto como los repentinos vacíos de textura (véase el ejemplo 6.1). En el Alto Renacimiento, el control de la disonancia empieza a extenderse hacia un nivel métrico: el constante emplazamiento de los impactos disonantes sobre las pulsaciones una y tres del metro cuaternario multiplica la dimensión del control por dos: ya no pensamos en términos de un único *tactus*. En algunos compositores, la diferenciación que establecen entre la primera y la tercera pulsación hecha de distintas maneras (no solamente por medio de la disonancia, sino también a través de la tensión del acorde, la actividad lineal, el espaciamiento, etc.) eleva la dimensión de control a cuatro pulsaciones, y por implicación a un compás entero. No será, sin embargo, hasta la decisiva expansión (en cuanto a cantidad) de la composición instrumental durante el siglo XVI, que los compositores encararán firmemente el problema de producir un flujo musical convincente sin las ayudas externas que suponían por descontado los textos y los esquemas rutinarios de danza. Por ejemplo, uno de los primeros recursos instrumentales que gozó de mayores preferencias, la variación para teclado, supuso un escaso avance conceptual sobre la técnica de las composiciones sobre *cantus firmus*: en ambos géneros el crecimiento permanece sometido a un yugo, por así decirlo, limitado por las implicaciones de una configuración inicial.

En las primeras sonatas, como las publicaciones para violín de Marini y Fontana, la lucha de los compositores por conquistar la libertad formal se evidencia de un modo casi cómico. La estructura no llega «de golpe», toda de una vez: algunos compositores controlan sutilmente las líneas melódicas pero vacilan todavía en sus armonías: otros descubren la tensión de la dominante pero no saben aún

EJEMPLO 6.1. Landini, *Che cosa è quest' amor*: compases 1-7. (De Leo Schrade [ed.], *Polyphonic Music of the 14th Century*, IV, Mónaco, L'Oiseau-Lyre, 1058, p. 164.)

adaptarla a una lógica melódica paralela. La secuencia melódica aparece antes que la secuencia armónica, y la secuencia melódico-armónica, que servirá de caballo de batalla a la música del barroco, llega con cierto retraso. Poco después, los compositores más despiertos, se dieron cuenta que ocho buenos compases podían llegar a convertirse en treinta y dos realizando simplemente tres modulaciones apropiadas (cambiando, por ejemplo, desde la tónica a la dominante, submediante o subdominante y volviendo a la tónica, transportando las repeticiones que conducían al plan modulante del ritornello). A estas alturas, el S y la A estaban ya más organizados (más controlados en movimiento y forma) que la Me y el R, puesto que las modulaciones creaban tramos tonales y de textura considerablemente largos, en tanto la acción melódica y rítmica podía no extenderse más allá de un compás, dejando el gran énfasis confinado a la pulsación motívica. La aparición de las grandes formas instrumentales en el siglo XVIII, que permitieron escapar de esas limitaciones, dependió de la expansión y de la coordinación cada vez mayor de todos los elementos del SAMeRC, es decir, de una organización de patrones (o diseños-tipo) articulados que permitieran un mejor control de las relaciones.

Aparte de la expansión de los módulos en el movimiento, se pueden seguir de un modo claro aunque un tanto generalizado, las frases de este largo desarrollo hacia el control de la expresión musical, estudiando el carácter funcional del material musical mismo, que pasa por cuatro fases de relevancia creciente, dirigidas hacia la delineación de la forma:

1. *La heterogeneidad*: es una continua proliferación de ideas que son unificadas principalmente por un medio consistente. Estos procedimientos, vagamente segmentados, son característicos de la música antigua y se adentran hasta el Renacimiento (véase el ejemplo 6.2)



EJEMPLO 6.2. Leonin, Sederunt Principes: Comienzo. (De Wiliam G. Waite, *The Rhythm of 12th Century Polyphony*, New Haven, Yale 1954, transcripción, p. 82.) *Heterogeneidad de estilo.*

2. *La homogeneidad*: es el estado común de los materiales en el Renacimiento y el barroco, que varían en S y A, permaneciendo básicamente constantes en carácter melódico y rítmico (véase el ejemplo 6.3).

3. *La diferenciación*: a medida que crece el control y la fase de M y R va coincidiendo progresivamente con el S y la A (un logro fundamental de la música en el barroco temprano) crece también el sentido de continuación hasta alcanzar un marcado material contrastante, que se define, por ejemplo, entre áreas de un mayor o menor movimiento y una forma más o menos clara. Con la ayuda de una articulación paralela estas áreas evolucionan hacia materiales progresivamente di-

EJEMPLO 6.3. Bach, Concierto de Brandenburgo núm. 3: I, compases 17-20. *Homogeneidad de estilo.*

EJEMPLO 6.4. Sammartini, Sinfonía núm. 2: I, exposición; Obertura de *Memet* (1732) exposición (en la otra página). (De Bathia Churgin, *The Symphonies of G. B. Sammartini*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, pp. 69 y 207.)
*Dos niveles de diferenciación, el primero aún algo homogéneo (figura recurrente), el segundo aclarado por ritmos y perfiles más contrastados.*



ferenciados (no simplemente contrastrados) que dan lugar, por último, a una organización detallada de los temas.

4. *La especialización*: la creciente sofisticación del control formal, reflejada en imaginativas ramificaciones como opciones de continuación, condujo a todas luces a la comprensión de que ciertos tipos de temas se adecuaban particularmente bien a ciertas funciones formales. En la forma sonata, la primera sección exige temas enérgicos y poderosos, capaces de establecer la tonalidad e imponer al continuum un vigoroso movimiento; de este modo, al ser, a su vez, fácilmente reco-



nocible, el desarrollo y la recapitulación pueden percibirse también sin dificultad. Las secciones de transición, en las que recae la responsabilidad de la modulación, precisan material motívico corto, susceptible de una permutación flexible efectuada por rápidos cambios de tonalidad (para los que un material estable, más extenso, podría, quizá, no ser tan fácilmente adecuable). Los temas secundarios, deslizándose sobre la tonalidad de la dominante y un flujo rítmico logradamente

establecidos producen a menudo un admirable contraste con las secciones anteriores, sobre todo si esos temas explotan las posibilidades del *cantabile*. Por último, para terminar la exposición, necesitamos decisivas cadencias, repetidas y combinadas con una gran actividad rítmica que aseguren un doble objetivo: la poderosa estabilidad de una articulación mayor sin pérdida del movimiento fundamental. Los intentos de satisfacer estos requisitos nos conducen a configuraciones especializadas para los temas cadenciales (finales) (véase el ejemplo 6.4).

La morfología, en extremo simplificada, que acabamos de sugerir nos proporciona una estructura inicial para poder evaluar comparativamente los logros históricos de los compositores, y ofrecer además, un método general para establecer la evolución del progreso a través de un estilo específico. En este último cometido, sin embargo, hay que tener considerables precauciones para emplear el tamaño, la magnitud, como criterio de progreso: sobre la base del tamaño únicamente, ¿cómo podríamos fechar el Cuarteto en fa menor, op. 95, de Beethoven? Fijándonos simplemente en los primeros movimientos de sus cuartetos, el referido al opus 95 tiene 151 compases de 4/4, lo que supone que es más breve que muchos de los cuartetos del opus 18. Si lo medimos, en cambio, sobre su dimensión de contraste y control de los elementos musicales, este cuarteto nunca podrá ser confundido con una de sus primeras obras. No debemos subestimar la conciencia que los compositores tienen de sus propios problemas y logros técnicos y expresivos.

Aunque gran parte del esfuerzo creativo es espontáneo, no hemos de sacar en conclusión que es asistemático (consciente o inconscientemente, la música misma nos demuestra constantemente la conciencia y la lucha de los compositores para controlar el SAMeRC). En las cartas de Mozart hallamos muchos comentarios reflexivos de carácter analítico del estilo, que revelan cómo él identificaba la debilidad de otros compositores (¡frecuentemente más que la firmeza!) haciendo referencias directas a elementos musicales específicos. Estos indicios a partir del estudio muestran que se puede obtener una considerable penetración analítica desde un planteamiento morfológico y evolutivo.

### Estratificación en el estilo

Tal como acabamos de ver, las escuelas y los compositores prestan mayor atención a unos elementos que a otros según las épocas históricas y sus diferentes planteamientos estéticos. Entre las épocas que han llegado a ese control, encontramos períodos que los historiadores de la música tienden a agrupar de un modo indiferenciado como «de transición». Pero, aun así, podemos aprender mucho sobre la naturaleza de cualquier período transitivo observando en su estilo un tejido muy estratificado con algunos estratos bien controlados, y otros en un estado primitivo de desarrollo o incluso en desorden. Esto explica el fenómeno enigmático de que podamos responder con firmeza, respecto a un compositor, en lo que se refiere a su melodía, mientras en otros aspectos suyos, nos sintamos bloqueados y frustrados. Si observamos luego más de cerca su armonía, ritmo, sonido y crecimiento, cada uno por separado, posiblemente descubramos algunas inconsistencias, estados incompletos y conflictos no resueltos que impidan a esos elementos comunicar cualquier expresión de manera más clara.

Esta visión estratificada referida al estilo abre una serie de posibilidades enormemente fascinantes para identificar los elementos estilísticos pioneros, los primeros en cambiar en una transición histórica concreta, al tiempo que nos señala con claridad en qué direcciones estaba avanzado o retrasado un compositor concreto en comparación con sus contemporáneos (véase el ejemplo 6.5).



EJEMPLO 6.5. Leopold Mozart, *Sinfonia di Camera* (1755), I, compases 1-4. (Según *Ausgewälte Werke*, Max Seiffert [ed.], en *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 9/2, Leipzig, 1903, p. 83.)

*Estratificación en el estilo combinado 1) aspectos barrocos: dimensiones motívicas en el ritmo y la melodía (tresillos de semicorcheas); pulsación marcada en repeticiones de ritmos indiferenciados (corcheas en viola y bajo); alternancias de timbres en la corta dimensión (mitad de compás sonando la trompa solo frente a mitad de compás sonando el violín solo), y 2) aspectos clásicos: dimensiones motívicas reemplazadas por la inclusión de motivos en períodos de dos compases proporcionados por sus variantes, de modo que se puede incluso sentir una superestructura de cuatro compases indicada por una articulación más cargada (de mayor densidad) cuando la textura de la cadencia cambia de los solos a las violas en el compás 4 —la textura a solo había continuado en el compás 2—; ritmo de acorde lento (el acorde de Re inicial estabiliza cinco pulsaciones en cada período).*

### Tipología del crecimiento

La tipología y las subtipologías del crecimiento son mucho más variadas y complejas que las de los otros elementos; debido a que precisamente el crecimiento es un elemento resultante y que emerge de la combinación de los otros elementos, su tipología refleja unas interacciones múltiples. Tomemos, por ejemplo, aisladamente las contribuciones de la melodía al movimiento en la media dimensión y veremos que sólo nos permite investigar sobre cuatro aspectos (el contorno, la repetición de diseño, los puntos agudos-graves y la densidad). En cambio al considerar el fenómeno del crecimiento en la media dimensión, habremos de revisar de nuevo estos cuatro aspectos melódicos para decubrir así las posibles interaccio-

nes con otros tantos aspectos o un número mayor, que nos pueda ofrecer cada una de los otros elementos, con la consecuente proliferación de posibilidades de estudio. Para que toda esta estructura tan categórica no llegue a dar la sensación de un procedimiento insoportablemente rígido, deberemos insistir una vez más, en que el analista experimentado suele utilizar esta estructura únicamente como una base de concepto y no como un horrendo banco de datos que hubiera que inspeccionar y volver a inspeccionar a cada giro de la música. El objetivo de todo tipo de normativa suele ser el de presentar enteramente la matriz teórica del análisis del estilo no como un objeto en sí mismo, sino como un medio de ampliar y agudizar nuestra capacidad de realizar observaciones significativas y de reconocer los orígenes importantes del movimiento y de la forma, sin meternos a digerir mecánicamente una detallada lista de inventario como si fuésemos máquinas procesadoras de datos.

Las tipologías del crecimiento reflejarán en su mayor parte las interacciones y las superrelaciones de la música. Aunque estos tipos de categorías funcionales sean especialmente reveladores y aporten mucha luz sobre la naturaleza del estilo musical, ocasionalmente encontraremos alguna razón para referirnos a distintas formas convencionales, ya sean las derivadas de la poesía (rondeau, virelai, etc.) o establecidas por la práctica continua en diferentes períodos (aria de capo, forma sonata, etc.). Sin embargo, y como tratamos de establecer soluciones a cada uno de los problemas del crecimiento que forme parte de la idiosincrasia del compositor, en general será más revelador deducir las tipologías desde esas preferencias y prácticas individuales, propias de cada compositor, que desde las categorías inevitablemente generalizadas de las formas convencionales. Por consiguiente, al reflejar éstas una menor relevancia, relegaremos las formas convencionales al capítulo siguiente.

### Articulación

Al definir la articulación como una señal o síntoma de cambio, debemos admitir que cualquier tipo de cambio puede producir, a su vez, su propia articulación. Habiendo observado ya en lo más ínfimo de la pequeña dimensión que, cuando un primer sonido se ve sucedido por un segundo sonido, el final del primero y el comienzo del segundo representa un primer proceso articulativo y el control de ese proceso en las articulaciones de la superficie, tales como *staccatos* y *legatos*, representa el tipo de articulación más familiar. Entre los millones de articulaciones, grandes, medias y pequeñas, que de este modo engloba la música, nosotros tendemos a hacer selecciones instintivas respondiendo únicamente a las articulaciones de mayor duración o a aquellas que son confirmadas por cambios coincidentes en más de un elemento. Como si fuese un microcosmo del fenómeno de movimiento y articulación, comparemos dos diseños rítmicos: una corchea + dos semicorcheas frente a una corchea con puntillo + una semicorchea. En cada uno de estos diseños al margen de la articulación microscópica que se origina entre dos notas cualesquiera, y debido justamente a la dimensión ligeramente más larga producida por el agrupamiento de dos notas, existe una articulación producida también por el cambio de duración. Esta desigualdad coloca una cierta tensión (un pequeño acento, sobre las notas más largas, generando, al mismo tiempo, una pequeñísima sensación de movimiento, algo más activa en el segundo diseño, dado que la razón de duración es allí mayor (corchea/semicorchea = 2:1, corchea con puntillo/semicorchea = 3:1). Naturalmente, en el transcurso de la pieza, nuestro oído no se detiene en ese tipo de diminutas y detalladas articulaciones, concen-



trándose en los gestos de mayor envergadura, pero los principios del cambio articulativo y del flujo generado por todo tipo de desigualdades pueden ser aplicados a cualquier dimensión y a cada uno de los elementos musicales. De aquí que, como preparación para la práctica analítica del estilo (tipología, movimiento, forma), debamos siempre empezar, aunque en parte instintivamente, por identificar la situación y el paso relativo de las articulaciones. En los compositores bien organizados, el peso de las articulaciones proporciona una serie de indicios fiables respecto a la importancia relativa de la división que señalan. Mozart[1] y Beethoven en particular utilizan articulaciones diferenciales tan claras como las comas y los puntos y comas, y los puntos para indicar la puntuación del crecimiento.

Como el requisito principal para evaluar las articulaciones es la conciencia general de su complejidad, vale la pena empezar por revisar los orígenes potenciales de las articulaciones disponibles en el SAMeRC.

S. Cambios en: la combinación, el tratamiento de la textura; el ritmo de textura; el nivel dinámico; el patrón dinámico, por ejemplo, desde un tratamiento estable a un tratamiento activo.

A. Cambios en: la complejidad del tipo de acorde o vocabulario; el ritmo acórdico; la cadenciación; la modulación; el ritmo de tonalidad; el tipo, duración y frecuencia de las disonancias; el tipo e intensidad de tejido, por ejemplo, desde tejido de acordes, a contrapuntístico y a *stretto*.

Me. Cambios en: el ámbito, registro o tesitura; la densidad de la acción melódica; el estilo temático, por ejemplo desde continuaciones básicamente interrelacionadas a continuaciones contrastantes; el tamaño o magnitud del diseño o del módulo recurrente de contorno determinado por puntos agudos y graves.

R. Cambios en: el estado general (estable, localmente activo, direccional); el continuum, cualquiera de las unidades, fracción básica (dos o tres) o agrupamiento métrico; los diseños rítmicos de la superficie; la densidad rítmica de superficie; la frecuencia de disonancia rítmica; la complejidad polirrítmica; la proporción de tensión, calma y transición en todas las dimensiones; el origen de la dimensión predominante o control entre las interacciones.

C. Cambios en: el módulo en cualquier dimensión; el grado de confirmación o superrelación entre los orígenes del cambio; elección de elementos coordinados.

Como que, además, habrá que añadir, *la frecuencia en que el cambio en sí mismo puede también cambiar*, hemos de considerar la posibilidad de que cualquiera de los tipos de cambio que acabamos de mencionar pueda crear una articulación mediante un brusco aumento o reducción de la frecuencia de cambio, así como del grado de ese cambio.

La gran cantidad de potenciales que hemos mencionado se asocian entre sí dando lugar a articulaciones de distinto peso, a lo cual contribuyen tres aspectos por separado: la duración, el número de elementos que están contribuyendo, y la superrelación entre los elementos. Como hemos visto, idealmente el peso de una articulación debería corresponder a la importancia de la sección que dicha articulación define. Consideremos, como ilustración, la articulación diferencial en un período de ocho compases formado por dos frases de cuatro compases. Aquí las articulaciones de los compases cuatro y ocho deberían reflejar la menor importancia del inciso de la frase al ser comparada con la del período. El artificio más sencillo sería una nota larga en el compás 4 que condujese a otra nota más larga

[1] Véase Marian W. Cobin, «Aspects of Stylistic Evolution in Two Mozart Concertos, K. 271 and K. 482», en *The Music Review*, 31 (1970), 30 ss.

EJEMPLO 6.6. Mozart, Sonata para piano, K. 545: I, compases 11-14.
*Articulación fuerte (gran inciso) producida por silencios, nuevo nivel dinámico y cambio de textura y registro.*



en el compás 8, definiendo la jerarquía frase/período por medio de la relativa estabilidad rítmica. Igualmente efectivas son las distinciones sobre la longitud de los silencios: obsérvese la articulación que introduce la sección secundaria del primer movimiento de la Sonata en Do mayor, K. 545, de Mozart (compases 12-13) mediante cinco silencios de negra en la mano derecha cosa mucho más decisiva que las articulaciones anteriores de la frase por medio de silencios de negra* (véase el ejemplo 6.6).

Pasando ahora, en otro caso, al área armónica, un diseño de ritmo acórdico, tal como el que vemos a continuación, «explicaría» claramente la relación jerárquica de las articulaciones (*a*) y (*b*) por medio de la duración más larga del final.




La articulación mediante la melodía necesita de los otros factores para sopesarla, dado que las articulaciones melódicas son sumamente escurridizas: muchas articulaciones que en principio podemos entender como exclusivamente melódicas se llegan a hacer notar gracias a la existencia de cambios en el ritmo de la superficie, el continuum o el ritmo del acorde que las confirman. Solamente en los estilos con marcada orientación melódica es donde podemos distinguir las articulaciones de la frase de las del período, meramente porque el compositor ofrece pequeñísimos indicios de estabilidad, tales como intervalos más pequeños, o detención absoluta para indicar las puntuaciones de mayor peso. Cuando los elementos se coordinan para producir una articulación, su peso normalmente se incrementa y una estrecha superrelación de coordinación produce una articulación más convincente. En el ejemplo de Mozart mencionado anteriormente, la articulación de la sección producida por el largo silencio es confirmada por un silencio de negra en la mano izquierda que acaba de completar un compás de gran actividad; y tras haber incorporado unos barridos cada vez más amplios en la larga escala climática, re[1] a do[3] (compases 9-10), toda la textura se transforma abruptamente de una estructura de melodía acompañada en unas octavas vacías, mientras el ritmo de la superficie decrece sucesivamente de la acción de semicorcheas a la de corcheas y a la de negras; y además, el ritmo de los acordes se estabiliza sobre un pedal implícito de dos compases. Incluso aunque no hubiera habido ningún silencio, estas fuertes interacciones crearían asimismo una línea de demarcación entre las secciones, línea que también resulta subrayada por el S al comienzo del nuevo tema sobre una nota absolutamente nueva después del intervalo más amplio hasta ahora usado

* En los compases 2 y 4 de la mano derecha, referencia que no figura en el ejemplo, puesto que empieza en el compás 11. Tanto aquí como para lo que sigue convendrá consultar la partitura. (N. del T.)



EJEMPLO 6.7. Beethoven, Sinfonía núm. 9: I, compases 31-39.
*Articulación estratificada, con anticipación de la tónica Re menor en el compás 34 por los segundos violines y los cellos, seguida por la superposición de la continuación de la escala en los primeros violines y en las violas.*




(sol[1] a re[3], compases 12-14), así como un ritmo más rápido en la superficie del acompañamiento: es decir, las semicorcheas del compás 13, comparadas con las corcheas del comienzo.

Teniendo en cuenta ejemplos de este tipo, la posibilidad de crear tipologías de articulación según los elementos participantes resulta francamente obvia; pero tal vez para el crecimiento sea más significativa la tipología referida a la intensidad de la tensión, que abarca desde puntuaciones abiertas y homofónicas hasta varios tipos especiales de articulaciones contrapuntísticas tupidamente tejidas, desarrolladas por compositores de gran sensibilidad cinética. Estas articulaciones, más estrechamente interrelacionadas, pueden dividirse en cuatro tipos:

1. *Las estratificaciones*, que incluyen tanto las anticipaciones del tipo de las *anacrusas* (arsis) al comienzo de las frases como las *superposiciones* al final de las mismas. El rasgo característico de las superposiciones es que aparecen en forma estratificada o incluso contrapuntística: una o más partes rebasan de hecho el límite articulativo establecido por las otras partes. Un magnífico ejemplo que muestra simultáneamente una anticipación y una superposición (posiblemente la articulación compleja más eficaz que jamás se haya escrito) aparece en los compases 34-36 del primer movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven, donde el límite articulativo es la línea divisoria, se anticipan los seisillos en los segundos violines y en los cellos, mientras el arrollador descenso de las fusas en los primeros violines y en las violas se cierne sobre la nueva frase. (Véase el ejemplo 6.7).

2. *La elisión* se refiere a la situación articulativa en que un solo compás puede servir tanto de compás de conclusión (a menudo sólo parte del compás) de una frase como de compás inicial de la frase siguiente. Sin embargo, este tipo de articulación no es contrapuntística; el compás de conexión suena en principio como una conclusión y sólo retrospectivamente nos damos cuenta que también ha funcionado como un comienzo. Esta doble función prescinde de un compás, en relación a lo que sería cualquier repetición sucesiva y regular de un diseño, cambiando un 4 + 4, por ejemplo, en un 3 + 4 o en un 4 + 3, dependiendo de si el compás eliminado da la impresión de estar más estrechamente vinculado a la frase precedente que a la siguiente, o viceversa. La compresión resultante produce un crecimiento sumamente bien tejido. (Véase el ejemplo 6.8.)

EJEMPLO 6.8. Beethoven, Sonata para piano, op. 10, núm. 1: I, compases 17-26. *Articulación eludida: la parte del compás que indica el asterisco cumple una función doble como final de una frase y como comienzo de otra.*



3. *El truncamiento* describe la eliminación completa del compás final de una frase mediante la intrusión demasiado pronta de la frase siguiente. En este caso, la compresión es más completa que en la elisión, puesto que el primer compás de la frase siguiente no se puede escuchar como terminación de la frase anterior. Tanto la elisión como el truncamiento suponen la desaparición de un compás, pero la impresión de merma (y la elevada tensión que resulta de esta conexión) es más completa en el truncamiento que en la elisión. El ejemplo sorprendentemente complejo de la Novena Sinfonía, citado anteriormente, contiene una nueva complicación en su articulación: la progresión armónica queda truncada pasando inmediatamente del $I_4^6$ al I en Re menor, sin la esperada función de dominante entre ellos[2] (véase también el ejemplo 6.9).

4. *La laminación.* En todas las articulaciones anteriormente mencionadas, la interrupción o ruptura del módulo de la frase sacrifica a lo sumo un solo compás. Sin embargo, incluso en algunos estilos básicamente homofónicos, el desacuerdo de las articulaciones entre dos estratos de la textura puede continuar durante algún tiempo, dando un efecto de laminación que va mucho más allá de la anticipación o la superposición. Por supuesto, este tipo de laminación resulta algo natural dentro de cualquier textura imitativa, como la del canon o en los puntos de entrada en imitación de los motetes. A la inversa, mientras una compensación continua de articulaciones produce inevitablemente una impresión polifónica en la textura, la palabra *laminación* es mucho más útil para describir un espectro mixto de efectos estratificados, espectro que no siempre coincide claramente con términos tan categóricos como *polifónico* o *contrapuntístico*. (Véase el ejemplo 6.10.)

Estas categorías representan simplemente los tipos más generalizados de articulación; y debido a las ambigüedades de los tejidos contrapuntísticos o estratificados, que encontramos con tanta frecuencia, muchas articulaciones se sitúan entre esas categorías, particularmente entre la elisión y el truncamiento, donde la con-

[2] El Do♮ del compás 35, aunque inmediatamente neutralizado por un Do♯, posiblemente represente un vestigio de la función de dominante perdida.



EJEMPLO 6.9. Mozart: Sonata para piano, K. 332: I, compases 76-85. *Articulación truncada.*
(Véase el Ejemplo 7.3, donde aparece el contexto completo).




tinuidad de las figuras de acompañamiento puede hacer difícil discernir si el compás de articulación es de doble acción o no. Si se pudiese extender el concepto de disonancia más allá de la armonía e incluir en él cualquier tipo de conflicto que pudiera producirse con la norma predominante de los materiales o las estructuras, no sería difícil observar que tres de los tipos de articulación más arriba mencionados representan ejemplos de *disonancia de módulos*, es decir, situaciones en que un conflicto momentáneo se desarrolla sobre el flujo normal para luego resolverse.

Como ya vimos en otro momento, la idea de disonancia morfológica puede también ser aplicada al ritmo (que entra en conflicto con el continuum), a la melodía (que genera conflicto con una base melódica predominante: por ejemplo, en un estilo diatónico lo cromático resulta una disonancia melódica), o incluso al sonido (como la interposición corta y poderosa de una nueva textura en un tejido predominante). Es evidente que cada uno de estos tipos de disonancia puede contribuir a la disonancia de módulo. Igualmente importantes son los conflictos potenciales que pueden darse con las articulaciones correspondientes a otras dimensiones, cosa que podríamos denominar *estratificación dimensional*. Una pieza bien trabajada suele resultar convincente gracias a la confirmación de las articulaciones en diferentes dimensiones. Una breve síncopa entre los estratos puede estimular e infundir nuevo vigor al movimiento, si bien un conflicto demasiado frecuente llega a acarrear, a largo plazo, un peligro de desintegración. Un primer ejemplo de control excepcionalmente hábil sobre estratos en tres dimensiones lo encontramos en un pasaje próximo al comienzo de la Sinfonía en Mi♭ de Johann Stamitz (DTB/Wolf Mi♭-5). Aquí el ritmo de superficie crea un ritmo, dentro del compás, de blanca más negra; la parábola melódica, tratada como una secuencia ligada, transmite un módulo de dos compases; y la repetición a la octava de esta secuencia

EJEMPLO 6.10. Beethoven, Sonata para piano, op. 10, núm. 1: III, compases 20-26. *Articulación laminada.*




establece como último estrato un período repetido de cuatro compases que es confirmado en parte por un cambio armónico lento. (Véase el ejemplo 6.11.) Un aspecto especialmente fascinante en este ejemplo es la variedad de los elementos musicales (R, Me, y A) que producen los tres estratos del movimiento.

## El crecimiento en las grandes dimensiones

No hay duda de que es difícil analizar o incluso describir las sensaciones del movimiento en las grandes dimensiones. Tal como ocurre en las dimensiones más pequeñas con los tipos más perceptibles del movimiento, tales como el ritmo de superficie, los movimientos de máxima envergadura, aunque extendidos sobre una gran escala, han de ser también unos compuestos infinitamente diversificados de acción y silencio, de tensión y estabilidad o de cualquiera de los términos que se aplican a esos polos de cambio y estabilidad, o no-cambio. Empezando por lo que resulta más obvio, el tiempo estimativo o duración respectiva de las partes o movimientos enteros proporciona claramente un énfasis duracional bastante inequívoco aunque primitivo. Algo más importante en lo referente a la exploración del movimiento a gran escala será también el intentar averiguar qué movimientos, dentro de una serie (o parte de movimientos), dejan impresiones de mayor actividad. Estas áreas ejercen tensiones en las grandes dimensiones de tal modo que, entre las partes o entre los movimientos, podemos observar disposiciones de relativa tensión y relativa calma o disposiciones que aparecen en forma de transiciones. La impresión de fuerte movimiento en las grandes dimensiones deriva también en gran parte, del grado y frecuencia de contraste existente entre los tres estados del ritmo. Dentro de las categorías básicas del movimiento fundamental podemos pasar a determinar ahora los orígenes de la actividad observada. A veces el carácter dis-



EJEMPLO 6.11. Johann Stamitz, Sinfonía (DTB/Wolf op. 4, núm. 6): I, compases 9-16. (De *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 7/2; reeditado en *Mannheim Symphonist*, I, 107.) *Estratificación dimensional en la que el ritmo, la melodía y el sonido recalcan módulos compatibles de diferentes tamaños.*




continuo o desorganizado de la actividad musical puede llegar tan lejos que apenas seamos conscientes de algo de actividad. En tales condiciones deberemos recordarnos a nosotros mismos cuál es la categoría que representa la actividad misma en el sentido más generalizado: el cambio. No podría existir ninguna pieza de música sin alguna forma de cambio que pueda ser observada y estudiada.

El proceso de subtipología deberá empezar por una colección de las contribuciones de todos los elementos al movimiento en la gran dimensión, particularmente el modo en que se combinan y coordinan para producir la superrelación en el crecimiento. Con respecto a cualquier pieza o a cualquier compositor, nuestro objetivo es descubrir *los módulos característicos de actividad* y la *combinación de elementos predominantes o determinantes*. Estas consideraciones se aplican mucho más a las medias que a las grandes dimensiones, puesto que pocos compositores poseen una dimensión de pensamiento consistentemente amplia. En aquellos estilos en que no se ha alcanzado un alto grado de organización, tal vez podamos experimentar dificultades en encontrar algún tipo de módulo significativo de movimiento algo coordinado. A la inversa, un compositor altamente organizado puede ser capaz de controlar módulos característicos, simultáneamente en las grandes, medias y pequeñas dimensiones, sofisticación ésta que ha ido desarrollándose lentamente desde el Renacimiento, progresando gradualmente del control de los tiempos al del compás y siguiendo luego al control de las frases, partes y movimientos. Quizá convendría insistir aquí de nuevo que no se requiere una igualdad exacta en la duración, ni es tampoco indispensable para crear una estructura modular. Como que, de cualquier modo, la distinta actividad existente entre las articulaciones impide que haya igualdad exacta, se infiere con toda claridad que la música opera más sobre un principio de *equivalencia modular* que propiamente de igualdad. Por tanto, y debido a la afortunada elasticidad de la percepción humana, un diseño de 4 + 4 + 5 + 4 + 3 + 4 compases puede percibirse a menudo como un módulo regular de cuatro compases a pesar de las desigualdades. La causa de estas discrepancias entre la realidad musical y el efecto percibido, no es fácil de aclarar, pero podemos descubrir por lo menos algunos indicios referentes a esta situación. Por ejemplo, una misma duración parecerá más corta si se ejecuta con intensidad creciente, pero se hace más larga si es ejecutada con intensidad decreciente. Como posible confirmación de este hecho observemos que casi todos los intérpretes aceleran aunque sea ligeramente en los pasajes sonoros o en *crescendo*, desacelerando en cambio en los pasajes en *piano* o *diminuendo*.

Al construir las tipologías del movimiento debemos tener en cuenta, desde luego, los tres aspectos del cambio: estabilidad, actividad local y movimiento direccional. Además, al evaluar los distintos fenómenos de actividad observados, se nos hace especialmente importante ahora el cerciorarnos de que los acontecimientos

que estamos analizando pertenecen a una misma dimensión, para que no sufra confusión nuestra identificación de las funciones estructurales u ornamentales. Por ejemplo, lo que percibimos en las grandes dimensiones simplemente como actividad local, cuando estudiemos las medias dimensiones puede llegar a ser sentido como movimiento direccional del mismo modo que lo que el hombre percibe como un diminuto arroyo fluvial, a una hormiga puede parecerle un verdadero Misisipí.

Aunque respecto al tema de la estructura modular, quizá sea apropiado revisar un aspecto un tanto enigmático del crecimiento y que ya mencionamos anteriormente, nos referimos a la idea de que la forma puede contribuir sobre sí misma, lo que en principio parece paradójico. La paradoja desaparece cuando observamos que la forma incluye en sí misma tanto funciones de combinación como de contribución. Las funciones de contribución se relacionan principalmente con las expectativas y las preconcepciones modulares de todo tipo, situadas en todas las dimensiones, incluyendo la articulación modular (por ejemplo, un continuum en la media dimensión de 4 + 4 + 4...) y las formas convencionales (por ejemplo, ABA, rondó, etc.). Cualquier esquema de derivación externa debe ocupar su lugar sólo como uno de los muchos factores que contribuyen al crecimiento, y no necesariamente como una función de control. Según veremos más adelante, podemos tener la impresión de que un buen compositor parte vagamente de un convencionalismo general como el de la forma sonata, cuando más bien parece ser que la realidad última de la forma surge libremente a medida que el compositor inventa y desarrolla cada nueva combinación de los distintos elementos, sustituyendo, rehuyendo o evitando cualquier tipo de estructura convencional impuesta por una rígida preconcepción. Llevando la noción de preconcepción formal a sus últimos extremos, la idea misma de jerarquía estructural y sintaxis musical constituye hasta cierto punto una preconcepción externa, y como tal, una de las aportaciones de la forma y no un producto natural de la combinación de funciones.

En lo que respecta al crecimiento, igual que a los demás elementos, al yuxtaponer áreas de diferente actividad en el proceso de estimular el movimiento fundamental, los compositores crean simultáneamente perfiles de forma permanente, que al ser traducidos en valores gráficos, muestran un aspecto dentado en los movimientos de mucho cambio, y en forma de meseta en aquellos otros de cambio más lento. Los gráficos encierran una gran potencialidad como método de identificación macrodimensional del carácter de un estilo. El paso siguiente implica la observación y tipología del elemento o elementos controladores. En un grupo de cinco canciones podemos observar como diseños los siguientes elementos controladores:

| I | II | III | IV | V |
|---|---|---|---|---|
| MA | SR | M | SR | MA |

El compositor obtiene aquí fuertes contrastes entre las canciones I y II, así como entre la IV y la V. La canción central, que claramente pone de relieve los valores líricos en ausencia de otra actividad, sirve como punto de reposo; el crecimiento macrodimensional logra, pues, una cierta simetría mediante la repetición del énfasis de MA en la canción I y la V, presentando también una recurrencia paralela al destacar también SR en las canciones II y IV. Podríamos, pues, sacar la conclusión de que nuestro hipotético compositor ha logrado un fino equilibrio entre unidad y variedad. En todas las tipologías de este tipo, las cuatro opciones básicas de continuación proporcionan evidentemente un punto de partida práctico y eficaz.

Muy digna de consideración en las grandes dimensiones es la posibilidad del clímax, que se sitúa en algún lugar entre el movimiento y la forma, pues no sólo



es producto de una intensificación del movimiento, sino que actúa también como un punto álgido definitivo, estableciendo la extensión del perfil de una pieza. Si, desde luego, asumimos que los momentos de más profunda emoción y mayor entusiasmo de un compositor vienen a ser sus expresiones más características, los componentes estilísticos de esos momentos críticos (que por supuesto no siempre han de ser climáticos) van entonces a proporcionarnos la más completa profundización en su personalidad creativa. ¿Podemos referirnos a un movimiento concreto en tanto que clímax de un ciclo? ¿Es que podemos hallar más de un clímax en un solo movimiento, o establecer una jerarquía de ellos mediante un perfil de intensidad bien desarrollado? ¿Cuál es el grado de contraste entre esos puntos culminantes altos y bajos? Éstas son algunas de las preguntas que podemos hacernos; mientras que en el proceso de respuesta la misma pieza nos conducirá a otras observaciones que añadirán detalles relevantes para su comprensión.

Como ya vimos en el estudio de la melodía, el diseño temático generalmente no suele afectar a las grandes dimensiones, aunque los movimientos y sus partes presentan rasgos generales de procedimiento que podrían describirse en términos amplios tales como los siguientes: temáticos o difusos; expositivos o transicionales; de desarrollo o repetitivos; de estabilización intermedia o final. La amplia perspectiva del crecimiento magnifica la profundidad de nuestra respuesta al relacionar las partes o los movimientos, y enseñarnos a captar al aspecto potencialmente temático de cada uno de los elementos. Este enfoque de apertura de mente y oído elude el riesgo de fiarse demasiado de las convenciones de cualquier período específico al buscar nuestras propias claves para hallar la configuración de la forma y sus procesos temáticos. Por ejemplo, desde finales del XVII y a través del XVIII los compositores señalan un tema secundario para estabilizar un área tonal tensionalmente relacionada, típicamente la dominante o la mediante mayor. Sin embargo, en algunos compositores románticos dado que la clave de los nuevos materiales significativos puede obtenerse de un modo más seguro a partir de los cambios de color orquestal, las complicaciones y refinamientos románticos respecto a la armonía dificultan mucho más la percepción de una oposición controladora entre dos tonalidades, y como compensación los compositores establecen las polaridades temáticas mediante otros elementos.

### Relaciones temáticas

Aunque el diseño temático puede estudiarse de modo más característico en las medias que en las grandes dimensiones, la relación temática es potencialmente de mayor importancia en la forma de la gran dimensión, ya que proporciona una fuente mayor de relaciones entre las distintas partes.

En el capítulo dedicado a la melodía ya extrajimos algunos modos empíricos para la admisión o exclusión de relaciones temáticas. Como esas relaciones llegan incluso a tener más influencia cuando se aplican al crecimiento, necesitamos situar nuestros criterios para la determinación de relaciones significativas (como oposición a la coincidencia) sobre bases aún más profundas. Mirando en retrospectiva a la historia de la música, una de las advertencias más importantes que hemos de tener presente es la que se refiere a la actitud de cada compositor. Han sido relativamente pocos los compositores de antes del siglo XIX, de los que puede decirse que hayan tenido un fuerte sentido de identidad personal: no observaban su obra en aquel entonces como una posesión obsesiva, ni se esforzaban por conseguir marcas ni etiquetas de personalidad que pudiesen identificar sus productos. Sin embargo, las actitudes varían de tiempo en tiempo y en consecuencia, el primer mandamiento del analista le exige investigar el marco de referencia, las normas

predominantes de un estilo, escuela o período. En general, y a fin de aportar relaciones significativas a la forma, alguna semejanza debe haber que sirva para conectar dos ideas de una pieza mediante aspectos y elementos que nos permitan percibir un específico hilo de unión entre el material de un movimiento o de una pieza concreta. De encontrar un número suficiente de facetas de parentesco entre uno de esos temas y un material análogo de otras obras, quizá aún de otros compositores, sería evidente que ese carácter familiar que contienen tantas piezas no puede servir para relacionar exclusiva y significativamente los temas de un movimiento determinado. En un pueblo donde todos los habitantes tuvieran los ojos azules, no se nos ocurriría identificar a los familiares observándoles los ojos. Lo mismo pasa con la música, pues al observar un canto llano, por ejemplo, hemos de vigilar en no darle un peso temático indebido, dentro de un mismo canto, a una fórmula que puede ser endémica en todo el repertorio.

Pasando del marco general de referencia al del propio compositor, nos corresponde examinar sus hábitos predominantes de dos maneras. En primer lugar, la mayor parte de compositores destacan uno o dos de los elementos estilísticos por encima de los demás. En consecuencia, estos elementos serán más importantes para nosotros como bases de la identificación de relaciones significativas. Haydn, por ejemplo, hace mayor hincapié sobre el ritmo que sobre la melodía. Esto, aplicado a la evaluación de las relaciones temáticas potenciales, significa que en Haydn las similitudes rítmicas tendrán mayor validez como criterio que las melódicas. En segundo lugar, hemos de tratar de establecer una serie ordenada de probabilidades (y credibilidades) dentro de la cual opera el compositor. ¿Qué procedimiento utiliza Chaikovsky para alterar radicalmente una idea? ¿Varía solamente un elemento o lo hace con varios? Las claves prácticas, típicas del compositor en cuestión, aparecerán en las posiciones morfológicas donde más comúnmente se produzcan los procedimientos de variabilidad, tales como las pequeñas variantes inmediatas del material primario empleadas a menudo como puente hacia la *transición*, o, incluso, como transición misma; en las *secciones de desarrollo* que tienden a explorar naturalmente las derivaciones y mutaciones más remotas; y en las *recapitulaciones*, que al intentar que se correspondan exacta, o casi exactamente, con la exposición, aportan importantes pruebas de las limitaciones desde otro punto de vista, es decir, del grado de variación que un compositor se permite sin oscurecer esos paralelos formales. Y la forma misma de la variación, sin ser completamente análoga a las formas dotadas de interequilibrios temáticos más complejos, contribuye, no obstante, de un modo significativo a establecer las bases para juzgar si una relación observada es funcional, es decir, si se escucha propiamente como parentesco dentro de un estilo dado. Poniendo en práctica los resultados obtenidos, al observar que un compositor vuelve característicamente a la melodía cuando desea producir una variante, cambiando el diseño interválico, invirtiéndolo acaso, pero interviniendo raramente sobre el ritmo de superficie, o sobre la armonía, podemos atribuir los parentescos temáticos con mayor confianza a los materiales variados melódicamente que a los pasajes con diferencias rítmicas o armónicas patentes: en estas últimas situaciones, el parentesco potencial queda fuera de la serie normal de probabilidades referidas al estilo de este compositor. Y aun en el caso de que fuésemos capaces de destacar algunos aspectos aparentemente relacionados, la realidad es que el compositor en cuestión *no* los ha destacado; por tanto, siguiendo su derrotero, deberíamos considerarlos como coincidencias más que como lazos formales significativos. No olvidemos que un analista avispado es capaz de relacionar cualquier cosa con cualquier cosa (de acuerdo con sus propios términos). Pero un análisis inteligente del estilo debe saber ajustarse a los términos del compositor, que es una cuestión completamente distinta.



La argumentación anterior dedicada a determinar el parentesco y relaciones temáticas significativas dentro de una pieza o movimiento la podemos resumir en dos principios generales: los temas en cuestión deben poseer:

1. Una similitud estadística sensiblemente más elevada que las semejanzas parciales o de coincidencia que puedan haber con temas de otras obras.
2. Una similitud estructural coherente con el espectro de variación encontrado en el estilo del compositor: dos temas que consideremos relacionados nunca deberán variar más del grado de mutación normal aplicado por el compositor, ni variar en otros elementos que en aquellos que el compositor explota de modo característico al efectuar las variantes.

Esto nos sitúa ante un problema que surge repetidamente en los escritos y análisis musicológicos: ¿se deben excluir todas las ideas que ofrezcan una probabilidad inferior a la del «nivel de confianza»? O, por el contrario, y dentro de las limitaciones de rigor, podemos incluir observaciones y conclusiones provisionales, que puedan tener utilidad potencial para futuros investigadores. Una obra de arte musical se inserta en una cultura a base de la multiplicidad de respuestas que la obra suscita en los que la escuchan. Por consiguiente, el análisis musical que intente profundizar y abrir perspectivas deberá sacar sus fuerzas de otros procesos similares de carácter colectivo y acumulativo, empleando cada investigador una actitud solidaria en su intento de hacer avanzar nuestra búsqueda acumulativa del saber. La regla básica se centra también en una actitud: la de no estropear ninguna observación o conclusión elevándola a nivel de dogma o verdad divina. Un análisis apropiado pone al desnudo sus métodos y conclusiones, límpidos para que otros investigadores puedan ofrecer sus propios juicios y adopten aquellos aspectos que les parezcan útiles o convincentes.

Con tanto hablar de los temas es quizá este el momento de parafrasear una vez más aquella antigua advertencia acerca de los caballos y los animales: todas las melodías pueden actuar como temas pero no todos los temas necesariamente han de ser melodías. Nada debilita tanto el análisis del crecimiento como un enfoque astigmático tomado simplemente desde la perspectiva de la melodía. El siglo XIX, con su búsqueda de lo sorprendente, de ideas muy características, usó a menudo un solo ritmo forzado, un acorde perfumado o un reluciente timbre, como idea temática central, y además, en todas las épocas, al estudiar el crecimiento habremos de permanecer dispuestos a que nos pueda convencer cualquier elemento, o todos ellos: los manantiales del crecimiento pueden emerger de las direcciones más inesperadas.

### El crecimiento en las dimensiones medias

Como ya observamos al estudiar los otros elementos, nos es mucho más fácil descubrir los orígenes del movimiento y los perfiles de la forma en las medias que en las grandes dimensiones, y ello por una muy buena razón: es también más fácil para el compositor controlar un espacio creativo menos extenso. Puesto que en las dimensiones intermedias no tenemos tantas claves manifiestamente tipográficas respecto a la articulación, tales como dobles barras y cambios de tempo, inmediatamente comprobamos que llega a ser muy importante observar los diferentes orígenes y los distintos pesos de las articulaciones, empezando por los casos más obvios como los silencios de todo tipo y los cambios de textura o registro, procediendo luego a las indicaciones más sutiles aunque no necesariamente de menor

efecto, tales como el ritmo acórdico y el cálculo de las flexiones (curvatura). Las tipologías correspondientes a cualquier pieza o compositor se limitan a ramificar y expander simplemente las dos categorías básicas observables de la articulación, su origen y su peso. Como ya hemos visto, en piezas bien organizadas la diferencia de articulación tenderá a señalar la importancia relativa de las secciones, párrafos o frases correspondientes. Pero no podemos fiarnos de tales indicios: no todos los compositores saben controlar su material, y muchos compositores importantes nacieron dentro de situaciones de conflicto estilístico entre idiomas que caían en desuso y otros que iban emergiendo, o en un tiempo en que un estilo recién establecido no había madurado todavía hasta un punto de control absoluto. Muy pocos compositores consiguen sobrepasar los logros generales de su tiempo: normalmente se aprovechan de los controles existentes y padecen las incongruencias convencionales.

Dentro de los segmentos establecidos por la articulación trataremos ahora de descubrir áreas de actividad, tensión y clímax como primeras claves o indicios del movimiento, permitiendo emerger, en esta fase inicial, los momentos de calma y transición como ciertas confirmaciones o reconocimientos. Para lograr un flujo dentro del compás debemos tener pulsaciones de diferente peso; además, el flujo en las dimensiones medias parece más bien depender de los diferentes grados de tensión y del énfasis. Si un compositor desea escribir una serie de frases de cuatro compases o párrafos de dieciséis que engendren realmente un movimiento, debe atender cuidadosamente no sólo a la variedad, sino a algún principio direccional perceptible que genere fluidez, como la producción alterna de áreas de tensión y relax, o la acumulación de interés sobre toda una sección. (La proporción simétrica tiende hacia la estabilidad, al equilibrio, más que hacia la fluidez: para darle movimiento, esas frases estabilizadas deben formar parte de un diseño más extenso que alterne diferentes tamaños de períodos estables con otros de mayor actividad.) Los grupos periódicos de cuatro o dieciséis compases producen simplemente un continuum de movimiento, dentro del cual debemos tener en cuenta las dinámicas, la orquestación, la curva melódica, la actividad armónica y otros elementos no regulares capaces de producir diseños de tensión y calma que aseguren así un sentido fundamental de movimiento. Al escuchar el principio de la sinfonía *Júpiter*, por ejemplo, empezaremos tal vez por notar un equilibrio entre las subfrases: un comienzo impactante y agresivo seguido de una respuesta suave, de carácter más lírico. Pero si la inspeccionamos más de cerca, nos daremos cuenta de que el comienzo es estable tanto en el sentido armónico como en el melódico, pues consta de una misma armonía mantenida y un motivo exactamente repetido. En cambio, la subfrase de respuesta realiza decisivos movimientos precisamente en esos dos elementos: la armonía cambia, y el motivo melódico se mueve en sentido ascendente. Aunque es más suave y menos impresionante, la respuesta inicia de hecho el movimiento, tanto por lo que respecta a sí misma como a la función de calma/transición formando parte finalmente de un diseño de alternancia con el subperíodo inicial. Para comprender la estructura del período en un compositor, habrá que estudiar ahora las interrelaciones de las frases componentes, aplicando, al siguiente nivel más alto de crecimiento, el mismo planteamiento analítico justamente que hemos usado para apreciar el funcionamiento interno de una frase. El tema inicial, *andante*, del Concierto para piano de J. C. Bach (op. 7, núm. 5) ilustra nítidamente la magnífica coherencia que existe en el tratamiento de cinco aspectos capaces de asegurar un flujo efectivo a través de un período relativamente extenso (véase el ejemplo 6.12).

1. Incremento gradual de la variedad y actividad del ritmo de superficie desde un movimiento predominante de corchea a un movimiento de tresillos de semicorcheas al final.
2. Sucesión de puntos altos (marcados con *x* a partir del compás 5) efectuando flexiones crecientes (ámbito de sexta, séptima y octava) en la línea melódica.
3. Una continuidad más intensa en la segunda frase (compases 5-12) producida por subfrases más largas (dos compases comparados con el compás único anterior), confirmada por
4. Articulaciones más apretadas (no hay silencios en la segunda frase) y
5. Dimensiones más extensas de contraste en la segunda frase: después de dos subfrases de carácter más bien estable (debido al repetido *Sol* bajo un diseño secuencial ascendente) la línea se despliega con una repentina libertad de excursión, creando un diseño de contraste (de estable a activo) a través de esta segunda frase, completamente diferente de las sucesivas figuras repetitivas de las subfrases de la primera frase.



EJEMPLO 6.12. J. C. Bach, Concierto para piano, op. 7, núm. 5: II (Andante). Comienzo del tema principal.
*Tratamiento superrelacionado de varios elementos para producir un flujo continuo.*




La subfrase de la segunda frase de Bach merece un comentario especial: la sutil variedad en el ritmo de superficie entre los compases 5 y 6, como consecuencia del cambio de posición de las notas rápidas en los primeros tiempos del compás mitiga el peligro de la excesiva repetición de un diseño que se anuncia insistente desde las primeras repeticiones de la frase inicial. Alternando compases sincopados y normales, Bach expande también un patrón de dos compases, el primero de los cuales forma disonancia rítmica, siguiéndole el segundo con la resolución. La articulación confirma esta dimensión mayor, pues el final del compás sincopado (compás 5) es activo mientras el final del compás normal (compás 6) se estabiliza no sólo por los valores indiferenciados de la notas (corcheas sucesivas) sino también por la repetición de sonidos sobre re y sol.

Prosiguiendo aún más su ampliación, el proceso analítico empieza por concretarse seguidamente sobre los períodos y párrafos en sus relaciones con las secciones y, finalmente, en las secciones, uniéndose e interrelacionándose entre sí para formar las partes. En segmentos musicales de mayor dimensión necesitamos ir más allá de las cuatro opciones acostumbradas y añadir una nueva consideración en las opciones de continuación: *el efecto acumulativo*. Excepto en la opción de recurrencia, las situaciones normales incluyen principalmente las relaciones de vecindad, A:B:C. Sin embargo, conforme una pieza se va desarrollando debemos buscar cada vez parentescos más remotos y relaciones a gran escala del tipo de A:M:Z o B:F:S (por ejemplo, la reaparición de algún motivo del tema principal, primero como parte de la sección cadencial y luego como base de algún episodio del desarrollo). En las dimensiones medias las posibilidades más importantes se encuentran en las intensificaciones y desintensificaciones extendidas, en los efectos de *crescendo* y *diminuendo*, en las expansiones o compresiones y en las alteraciones

progresivas del tempo. Todas ellas pueden ser resultado de cualquiera de los elementos del SAMeRC o de todos ellos; como ejemplo característico podemos tomar el intrínseco crescendo gradual en la coda del primer movimiento de la sinfonía *Heroica* producido por adiciones orquestales acumulativas, nuevas complejidades de la trama y un aumento de la actividad rítmica, un incremento superrelacionado, de la tensión (agitación) mucho más poderoso que la intensificación paralela de las dinámicas de superficie. La longitud y el grado de contraste en ese tipo de efectos acumulativos contribuye de una manera particularmente reveladora al estilo de un compositor.

**El crecimiento en las pequeñas dimensiones**

La tipología del crecimiento en las pequeñas dimensiones repite en gran parte las observaciones referidas a las dimensiones medias, usando de nuevo las opciones de continuación como base fundamental para la comprensión del movimiento y de la forma, pero considerando los elementos que contribuyen, y especialmente sus correlaciones y superrelaciones, desde una distancia más cercana. El reconocimiento de las funciones en las dimensiones muy reducidas realmente puede requerir mayor agudeza debido a que, del mismo modo que un átomo resulta menos especializado que una molécula, el carácter de los motivos es menos individual que el de las frases; por tanto, es más fácil que estemos en desacuerdo acerca de la situación de una subarticulación que de la recapitulación entera. Cuanto más diminuta sea la dimensión, más pocos y menos claros serán los indicios direccionales. Para contrarrestar esta tendencia a la generalización de las pequeñas dimensiones, debemos estar correspondientemente alerta en descubrir las posibilidades características de las interacciones y superrelaciones, es decir, el modo en que confirman las tensiones, los contrastes y el movimiento direccional. Comparar, por ejemplo, un motivo de una corchea y dos semicorcheas aplicado a cada uno de los siguientes diseños.

/Do SiDo Re DoSi Do SiDo Re DoSi / Do y Do ReMi Re MiFa Mi Fa Sol Fa SolLa / Sol

El primer diseño únicamente posee actividad local puesto que la línea melódica se mueve en círculos volviendo a su punto de partida; el segundo diseño, sin embargo, produce claramente un movimiento direccional en razón de su firme línea ascendente. No obstante, en cuanto estudiamos la intensificación o desintensificación de esos elementos distintos desde tan cerca, observamos a menudo indicios conflictivos al aumentar patentemente la actividad de un elemento mientras en otro descansa o disminuye. El conflicto mismo, sin embargo, supone un cambio y fuente de actividad, una disonancia en el flujo de una pieza; y en efecto, el contraste entre el desacuerdo (inestabilidad) y la superrelación circundante (estabilidad) de los elementos puede contribuir, de modo sumamente sutil, a un flujo más profundo, que amortigua el ímpetu de la vorágine temporal sobre la superficie. Diremos además que las expectativas puestas en acción por las distintas disposiciones modulares, contribuyen de modo ambiguo al movimiento, dado que la expectativa es un tipo de disonancia o tensión psicológica, y su resolución, en cuanto cambio esperado, produce un nuevo incremento de tensión o de peso en la articulación: aunque también puede ocurrir lo opuesto, es decir, que si una expectativa es frustrada, burlada o retrasada, experimentamos un incremento añadido de tensión. Contemplando la situación ahora desde un punto de vista algo más amplio, po-



demos apreciar que cualquier frase poseerá perfiles de intensidad ligeramente distintos al escucharlo desde las distintas perspectivas del SAMeR, hasta el punto de que quizá debiera ser considerada una quinta perspectiva modular (C). El sentido acumulativo de movimiento en la pequeña dimensión deriva de los conflictos y resoluciones de estos perfiles, y los orígenes elementales de esos perfiles controladores o predominantes indican los instintos creativos más profundos del compositor. Pero es precisamente en este punto vital del descubrimiento potencial donde tropezaremos con los muchos e importantes desacuerdos que existen entre los músicos. Si ya hemos reconocido, repetidamente, la presencia de una cierta ambigüedad en el estudio de los elementos tomados incluso por separado, al tratar las funciones combinatorias del crecimiento habremos de contar todavía con un mayor número de ambigüedades, una verdadera multiplicación de la ambivalencia, puesto que deberemos tener en cuenta todas las fuentes de ambigüedad en el proceso de combinación; ¡una colmena zumbante, pues, de ambivalencias internas! Esto parece una tarea imposible hasta que topamos con el segundo factor más característico de la música: *la reversibilidad, el poder que tiene un elemento de hacer funcionar los efectos de intensidad de otros elementos en dirección opuesta*. Aunque la posesión de este elemento de penetración analítica, escurridizo aunque sumamente simple no pueda de ningún modo resolver todo el complejo potencial de ambigüedad que acabamos de observar, define sin embargo, la naturaleza del problema de un modo revelador que abre nuevos caminos hacia una mejor comprensión.

Por dar un ejemplo, al cual me resisto a calificar de muy «claro» (¿cómo un ejemplo de ambigüedad y reversibilidad puede ser totalmente claro?), el diseño rítmico siguiente:



representa un inconfundible incremento de la intensidad rítmica. Sin embargo, si es ejecutado con un ligero *ritardando* y un *diminuendo* apenas perceptible (deteniendo las acciones R y S), ese mismo diseño que producía una sensación de *crescendo*, ejerce ahora una sensación de resistencia (de arrastre) poderosa y acumulativa. Las acciones sobre el RS han invertido el efecto normal del diseño, y las cuatro semicorcheas finales nos afectan tanto como la subdivisión que hace el director de la pulsación del tiempo para controlar un *ritardando* en el final definitivo de la pieza (véase, también, el ejemplo 6.13).

Con el potencial de reversibilidad escondido en muchos fenómenos de la intensidad musical, no es demasiado raro que los músicos discrepen con frecuencia en cuanto al perfil de una frase. Diremos, como cosa típica, que al mirar personas distintas una misma partitura pueden estar oyendo cosas diferentes. Así pues, una discrepancia respecto a una tensión o *crescendo* puede surgir no tanto de verdaderas diferencias de criterio en la interpretación como de diferentes respuestas dadas a la notación misma de la música: un ejecutante puede insistir en una tensión determinada debido a que su propio oído interno pone de relieve una implicación armónica latente que no aparece abierta y explícitamente en la partitura. Un colega suyo puede, sin embargo, no estar de acuerdo sencillamente porque éste no ha tenido suficientemente en cuenta las interacciones armónicas y percibe otro tipo de tensiones atendiendo sobre todo al ritmo de superficie y línea melódica. Lo bonito de la situación (y también un atractivo especial de la música) es que los dos pueden tener razón, de acuerdo con la versión de la música que ellos escuchan interiormente; y en una música bien organizada la reversibilidad de las contribu-

EJEMPLO 6.13. Brahms, Trío para clarinete, cello y piano, op. 114: II, compases 26-31. *Reversibilidad: tensión creciente en el ritmo de superficie y en ritmo armónico sopesada por la tensión decreciente en la actividad de textura, dinámicas y por la expansión métrica de los compases implícitos de 6/4.*

Anacrusas en corcheas

Anacrusas en semicorcheas

Expansión métrica

Módulo original



ciones individuales al movimiento no cambia más la configuración básica de lo que, por ejemplo, en fotografía pueden cambiar los negativos y positivos los contornos básicos de una foto. Así pues, el problema de la ejecución se centra en realidad tanto en entender la totalidad de la partitura, con todas sus implicaciones, como en expresar una reacción sensible y cultivada a cada una de esas implicaciones. Apuntando hacia este objetivo, la contribución del análisis del estilo a la agudización de la percepción de todos los elementos en todas las dimensiones es casi ilimitada.

## La influencia de los textos

Teniendo en cuenta que gran parte de la literatura musical está de alguna manera relacionada con las palabras, un estudio estilístico global ha de tomar en consideración, por supuesto, la influencia de los textos. Aunque esta influencia afecta indudablemente más a la forma que a cualquier otro aspecto del estilo, siguiendo en la línea de los esfuerzos hechos anteriormente para desarrollar un hábito firme de observación, parece apropiado conservar el orden de comentario SAMeRC en el análisis siguiente.

Al nivel conceptual más básico, el texto afecta la elección de combinaciones vocales e instrumentales que va a efectuar un compositor. Una balada lírica y delicada sugiere quizá una voz a solo, con acompañamiento instrumental de cámara; un poema de violenta declamación requiere un coro masivo y una gran disposición orquestal. En consecuencia, la sensibilidad de la respuesta de un compositor al sentimiento de un texto puede constituir una de las características primeras y más destacables de su estilo y el desafío más profundo y constante planteado a su imaginación. Suponiendo que hubiésemos de hacer un estudio sobre las obras de Méhul y tratásemos de comprender el porqué de la carencia de violines en su ópera *Uthal* (1806), concluiríamos que, al parecer, era un intento de crear una lóbrega atmósfera de *Fingal's Cave* (Cueva de ladrones). El interés evidente del compositor en proyectar aquí el carácter del texto sugiere un punto de ataque capital para nuevas observaciones; ver si el color responde al texto que caracteriza todas las obras de Méhul, no sólo de un modo general respondiendo a lo más básico de la partitura, sino también en los detalles, tales como la coloración de una palabra o frase especialmente afectiva.

Para empezar, el sonido mismo de las palabras confiere a menudo un carácter y atmósfera, innegables y, desde el siglo XIX, los compositores aprovechan de manera notable estos aspectos del texto. Las vocales y las consonantes pueden tenderle alguna trampa a los incautos: cualquier compositor que tratase de hacer una composición coral sobre un texto que incluyese la palabra *Sisyphus* tendría que cuidar las posibilidades de intencionado humorismo que puede provocar la pronunciación inglesa. Más provechosamente, las palabras pueden también potenciar las texturas y recalcar las estratificaciones del contrapunto: imaginar, por ejemplo, las voces inferiores de un coro repitiendo la palabra *boom*, mientras sobre este efecto sonoro mantenido, las voces restantes cantan repetidamente *fight right, fight right.*[3]

De todos los elementos, probablemente ninguno ha sido explotado más a fondo que la armonía para dar expresión al texto, debido al poder que tienen los acordes y las tonalidades para cambiar un carácter casi instantáneamente. Schubert utilizó

[3] Se han mantenido las palabras inglesas porque el sentido de su presencia es precisamente su sensación sonora. [illegible] a decir algo así como «lucha duro», «pega fuerte», con lo que el *boom* onomatopéyico de los bajos crea la situación deseada. (N. del T.)

de un modo mágico este poder para la caracterización de su *Erlkönig*, en el que la Muerte llama al muchacho moribundo en una tonalidad mayor falsamente melosa. En *Der Lindenbaum*, realiza el cambio tonal inverso: la entrada de la tónica menor señala con toda claridad las secciones «invernales» del *Lied*. Igualmente sorprendentes son los efectos de la armonía en las pequeñas dimensiones, en particular el uso de un único acorde o progresión como motivo (véase el comienzo de *Am Meer* de Schubert, donde el lento y enigmático vaivén del acorde de sexta aumentada al de la tónica sugiere la existencia de un poder misterioso, oculto en las profundidades del océano). A menudo un cierto acorde o una disonancia característica es capaz de subrayar una palabra específica de manera eficaz y conveniente, por ejemplo, el sonido de la tríada aumentada sobre el nombre *Nothung* cuando Sigfrido forja su espada en el acto I, escena 3 del *Sigfrido* de Wagner.

En los estilos contrapuntísticos los sonidos específicos de las palabras mismas pueden aportar mucho a la claridad de la línea. Las consonantes duras tales como la *t*, la *g* o la *k*, en particular, pueden proyectar una serie de entrada imitativas mucho más definidas; y, en el sentido opuesto, compositores experimentales y de gran inventiva como Charles Ives han demostrado que la disonancia en palabras conflictivas seguida por la consonancia homorrítmica de una serie de sílabas proporciona un recurso de contraste completamente nuevo para la expresión.

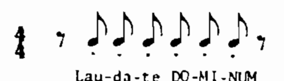
La relación que se establece entre texto y melodía conlleva una buena cantidad de elementos subjetivos. ¿Hasta qué punto podemos estar seguros de que nuestras reacciones van a ser útiles a los demás? El autor de este libro considera que el *Lied* de Shumann, *Im wunderschönen Monat Mai* es una perfecta expresión melódica de la plenitud primaveral. Aunque esta observación pueda sugerir al lector un maravilloso estallido de lirismo y estimular su acuerdo o desacuerdo, no aporta gran cosa al esclarecimiento de cómo esta relación melodía-texto contribuye al movimiento o a la forma. Quizá un área de observación potencialmente más reveladora concierna a la relación directa de la entonación de la frase y la línea musical. Cuando en *Die Zauberflöte*, Tamino encuentra el retrato de Pamina y empieza su aria con la entusiástica frase, «Dies Bildnis ist bezaubern schön», la línea descendente y por saltos de la música parece reflejar exactamente el ferviente modo en que él habría dicho estas palabras. Muchos compositores han compartido este mismo don de encontrar la traducción asombrosamente exacta de una palabra o una frase de una melodía, en un refuerzo, una superrelación que se añada tangiblemente al movimiento en este punto. La confusión resultante de la inadecuada correspondencia entre palabras y música produce el efecto contrario, estorbando el flujo musical, estancándolo y creando no tanto una disonancia como un punto muerto momentáneo. En una dimensión menor, la colocación de las diferentes vocales y consonantes puede imponer severos problemas al compositor, y la intrusión de vocales difíciles en los puntos altos de la melodía puede arruinar el efecto de toda una frase. Las vocales en puntos graves pueden ser igualmente peligrosas. A pesar del instinto de Verdi casi siempre infalible para los efectos vocales, cuando el infame Sparafucile firma su propio nombre en el acto primero de *Rigoletto*, la colocación de la sílaba *cil*, saltando una octava hacia el Fa grave, crea tanta dificultad que algunos cantantes alteran la vocal hacia un sonido más abierto y relajado tal como *chol* o *chal*.

La sensibilidad de un compositor hacia este tipo de problemas de detalle que ofrecen los textos, o la indiferencia hacia ellos, puede revelarnos algún énfasis prioritario en su estilo. Nos damos cuenta, por ejemplo, de que Beethoven es ante todo un compositor instrumental después de escuchar la escena del calabozo en *Fidelio*, en donde la composición requiere que Florestán repita la palabra *Freiheit* con tanta insistencia y tan rápidamente que es fácil confundir la ilusión del deli-



rio con una conclusión más pragmática de que el tenor se ha quedado sin aliento.

La influencia que ofrece el ritmo del texto se puede apreciar en el diseño mismo de las diferentes palabras, y en el modo en que los compositores esmerados han tratado por lo general de amoldar las notas a los acentos y longitud de las sílabas con la mayor naturalidad posible. Los compositores cuya lengua materna es el inglés, se enfrentan, por desgracia, con la predilección, algo antimusical de las palabras inglesas, de tener que combinar una sílaba breve y acentuada con otra más larga y sin acento, como es el caso de la palabra *never* (nunca) que muchos compositores, desde Purcell a Britten, han musicado con el siguiente diseño ♫. Cabe, sin embargo, la objeción de que la frecuencia de palabras sincopadas de este tipo en los textos ingleses excede ampliamente al número de síncopas que puede absorber airosamente la música, por lo que ponerle música a un texto en inglés puede considerarse como una prueba capital para la imaginación y el ingenio de cualquier compositor. En ocasiones una frase del texto sugiere una atmósfera rítmica especial para una sección, tal como el descubrimiento de las implicaciones de *staccato* que Stravinsky realiza en la antigua exhortación latina «Laudate Dominum» en el final de la Sinfonía de los Salmos.



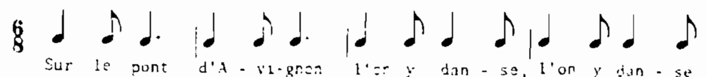

En una dimensión más grande, el ritmo de las palabras produce metros tan coherentes, que influye a menudo sobre el metro musical de toda la pieza. El balanceo en 6/8 del texto *Die Post* de Schubert es inconfundible.




Igualmente clara, aunque en otro lenguaje, es la doble implicación de *Sur le pont d'Avignon* (implicación de la escansión a dos tiempos del ritmo del texto e implicación musical del ritmo binario simple).




Podemos sentir la diferente influencia de los dos textos por comparación: el 6/8 que producía ese finísimo movimiento en *Die Post* crearía un pálido sonsonete en *Sur le pont* tan preciso y natural en compás de 2/4.



En cambio, cuando el diseño métrico de las palabras es menos marcado o más variado, la expresión rítmica tiende a variar más ampliamente, como podemos ver en los diferentes metros de cinco composiciones distintas de *Erlkönig* (de Goethe), la de Reichardt (3/8), la de Klein (6/8), la de Zelter (6/8), la de Schubert (4/4, 12/8), la de Loewe (9/8).

La influencia de los textos sobre la forma puede ser observada .más directamente en estereotipos tales como las *formes fixes* de épocas pasadas y en el aria da capo (véase el capítulo 7). Sin embargo, incluso cuando el texto es más libre, la organización de las palabras puede determinar básicamente la longitud de la pieza y la posición de las articulaciones importantes. Con sorprendente frecuencia, los compositores realizan arreglos y componendas en el material poético o solicitan alteraciones sobre un libreto en curso, como podemos leer en la correspondencia entre Mozart y Da Ponte, o entre la de R. Strauss y Hofmannsthal. Más importante para el estilo es el hecho de que un compositor pueda repetir parte de un texto poniendo especial énfasis en ciertos puntos específicos; y a base de extensas introducciones, intercalaciones y codas, el compositor puede llegar a envolver completamente el texto en un diseño musical, de tal manera que ya no importe pensar en el texto como un determinante primordial, sino simplemente como una situación ante la que reacciona el compositor creando una solución predominantemente musical.

Los frecuentes cambios de significado en algunos textos le plantean otro tipo de problema al compositor, ya que los movimientos típicamente musicales actúan de un modo diferente: aunque la música pueda efectuar uno o dos cambios muy marcados de dirección, no puede alterar su carácter a cada renglón, como puede hacerlo Hamlet, sin perder su dirección básica y su sentido de unidad. Por consiguiente, esos frecuentes cambios textuales tienden más a crear problemas de excesivo movimiento que realmente a mantener el movimiento de la música.

Para que el analista del estilo pueda llegar a hacer una evaluación completa de la influencia de los textos debe convertirse, en alguna medida, en un crítico de poesía. Únicamente cuando comprende la estructura y el contenido del texto en todas sus sutilezas puede evaluar el éxito de un compositor en llevar estas características a una total expresión. Aunque la expresión más completa de las implicaciones poéticas realmente puede llegar a ser una amenaza para el diseño musical. La evaluación definitiva del logro de un compositor toma en consideración la realización del texto, pero al final seguirán siendo el grado de control del movimiento y de la forma musicales los criterios que permanezcan.

# 7. Símbolos para el análisis y estereotipos de la forma

La exclusión de las formas convencionales en el capítulo que trató del crecimiento fue intencionada: debemos aprender a observar cada pieza primeramente como una única expresión y sólo posteriormente como un miembro de alguna categoría general de las pertenecientes a los tipos de crecimiento: la experiencia acumulada con el análisis del estilo nos enseña que la identificación de cualquier proceso de crecimiento con uno de los estereotipos formales (forma sonata, forma bipartita, etc.) no solamente nos dice comparativamente poco acerca de una pieza específica, sino que también, y peligrosamente, puede proporcionarnos una impresión clara aunque engañosa que en alguna medida nos descargue de nuestras responsabilidades analíticas. Pero, como veremos enseguida, al situar una pieza en una de las categorías de forma convencional es casi lo último que se debe hacer desde el punto de vista analítico: un concienzudo estudio global sólo puede dar cabida, de entrada, a esta identificación como un primer paso muy general. Todo lo que supone individualidad por parte de un compositor aparece en forma de refinamientos, mejoras, mutaciones, incluso quizá como evasiones de un estereotipo. Aunque la forma final pueda corresponder estrecha y exactamente a uno de los tipos convencionales, solamente el descubrimiento absoluto del movimiento y de la forma puede proporcionarnos una genuina comprensión del estilo de un compositor.

Puesto que las discusiones de la forma se pueden catalizar y clarificar por medio de símbolos apropiados, como si se tratase de una forma taquigráfica de notación musical, es útil desde el comienzo tener en mente una estructura dimensional y jerárquica de símbolos que nos brinde unas oportunidades de expansión cómodas. En todo momento hemos de saber mantener, cuidadosamente, el objetivo propio de cualquier sistema de símbolos: abstraer y simplificar las complejidades iniciales para obtener una amplia visión de conjunto, potencialmente instructiva, sin las trabas que suponen los detalles. Desde el momento en que una representación simbólica va más allá de lo que se puede captar en un primer vistazo (un cuidadoso vistazo) más nos valdría olvidarnos de los símbolos originales, es decir, la notación musical misma, y sustituirla por un sistema adaptado de signos.

Todos nosotros hemos experimentado alguna vez la sensación de frustración que comporta tener que analizar una pieza complicada y no disponer de una serie de símbolos apropiados. El motivo principal que condujo al sistema que se plantea a continuación fue absolutamente simple: acabar con la embarazosa sensación de encaminarse hacia el final de un callejón sin salida. El segundo objetivo fue encontrar un número de símbolos que representasen ampliamente las funciones aplicables al crecimiento, y que pudieran ser recordadas nemotécnicamente a través de las simples letras del alfabeto. El último requisito fue de carácter tipográfico:

los símbolos deberían estar disponibles sobre el teclado ordinario de la máquina de escribir, para que toda preparación, desde la copia en limpio hasta la impresión final, pudiera ser realizado sin el recurso de fuentes especiales o del trabajo hecho a mano. Este requisito asegura a la vez su compatibilidad con las distintas computadoras. (Las letras griegas, tan queridas por algunos analistas, añaden una serie de complicaciones totalmente innecesarias precisamente donde el objetivo debería ser la simplicidad.) Afortunadamente, estas exigencias realmente complejas, pueden ser satisfechas por medio del alfabeto normal de la máquina de escribir con relativamente pocos compromisos; y, además, el prescindir de símbolos más especiales posibilita la realización de pequeños ajustes, tales como el uso de la *K* en lugar de la *C* para las funciones cadenciales o conclusivas (la *C* es necesaria como parte de la serie *a, b, c*...). La base general de símbolos puede resumirse como sigue:

1. *Símbolos básicos que indican las funciones principales del crecimiento.*
   O — Original. Material de introducción, o versión primitiva de otras funciones.
   P — Materiales primarios o principales.
   T — Funciones transicionales u otras funciones episódicas inestables.
   S — Funciones secundarias o de contraste.
   K — Funciones cadenciales, de conclusión o articulativas.

Si existiesen dos o más temas de función similar, podríamos anteponer un número a la función: 1P, 2P, 3P, y así sucesivamente. Una numeración similar podría ser aplicada al resto de las funciones en el momento en que fuese requerida: 4T, 2S, 3K, 2N. Sin embargo, los números que aparecen siguiendo a las letras tiene un diferente significado, que será explicado posteriormente, al tratar de la variación.

2. *Funciones menos definidas.*
   *N* — Nuevo material que aparece *después* de la fase de exposición del material P, T, S y K; por ejemplo, los temas no relacionados que aparecen en la sección del desarrollo pueden ser convenientemente indicados por los términos 1N, 2N y así sucesivamente. El material episódico en el rondó o el que se desarrolla en otro tipo de *ritornello*, representa una función secundaria o contrastante, de tal modo que S representa dicho material mejor que N; pero cuando (como en el caso de la forma rondó-sonata) el episodio contrastante va más allá de las ideas expositivas, N simboliza esta relación satisfactoriamente. Para la situación, un tanto especial, en que aparece un nuevo tema en la recapitulación, N también puede sugerir claramente esa función excepcional; de este modo N4P puede simbolizar una cuarta función principal que aparece por primera vez en la recapitulación.
   *Q* — Para funciones cuestionables, demasiado ambiguas en su carácter como para justificar un símbolo más preciso. ¡Se debe luchar contra la tentación de usar este símbolo como un medio de barrer los problemas de la forma debajo del felpudo! Recuerde que estamos acusando al compositor de desorganización. Es mejor hacer una asignación parcialmente insatisfactoria, usando *Q* únicamente como último recurso.
   ( ) — El paréntesis indica la fuente original de una idea; *S*(*P*) representa un tema secundario que deriva de un tema principal.



Obsérvese algo importante: *cada tema debería recibir el símbolo correspondiente a su función común e inmediata* más que en función de cualquier servicio previo. Por ejemplo, cuando Haydn repite un tema principal en el tono de la dominante (véase la Sinfonía 104), esta nueva aparición funciona ahora como un tema secundario, ya no como tema principal: por consiguiente, debería ser indicado con el término *S*(*P*), donde el paréntesis indica la derivación. Los compositores a veces establecen una cadena de derivaciones internas que puede ser importante registrar en una línea de tiempo. Para este propósito, se puede emplear el símbolo etimológicamente familar de derivación (>), aunque tiene la desventaja de no encontrarse en los teclados de muchas máquinas de escribir: *K*(2*S*>*P*) se refiere a un tema cadencial basado sobre un tema secundario derivado a su vez del material principal inicial. Por supuesto, los símbolos de esta complejidad deberían ser considerados como indicadores especiales y no como un vocabulario corriente. Puesto que las expresiones de este tipo no pueden ser comprendidas rápidamente a través de una exploración ocular, realmente no son «escudriñables» (*übersichtlich*, el término alemán parece no tener su equivalente apropiado en inglés), estas expresiones son menos convenientes para las grandes líneas de tiempo general que para los segmentos especiales de las mismas, construidos específicamente para clarificar las progresivas derivaciones del compositor o para recalcar otros puntos temáticos detallados.

3. *Los elementos componentes de una función temática pueden indicarse utilizando letras minúsculas.*
   *Ph** — Para los aspectos de acompañamiento de textura o armónicos de un tema principal: para la simbolización de variaciones y derivaciones es frecuentemente muy útil mostrar el origen específico de los materiales. De este modo, *1S*(*Ph*) describe un tema secundario derivado del acompañamiento de la sección principal.
   *r* — Para el ritmo del tema: esto provee una necesidad corriente de aislar el aspecto rítmico de un tema con respecto a otros elementos, por ejemplo, mostrar las relaciones que se establecen por medio de un motivo rítmico que se va repitiendo. De este modo *1Pr* puede indicar el ritmo del material principal y *1Sa*(*1Pr*) mostrará posteriormente que la primera subfrase del tema secundario deriva del ritmo del tema principal.
   */P* — Una barra que preceda a cualquier símbolo indica que su situación se encuentra en la parte inferior de la textura: *P*... */P* simboliza que en una repetición, *P* ha sido transferido al bajo. Por razones especiales se puede elaborar este signo de textura, usando */P/* (encerrado entre barras) para simbolizar el tema principal localizado en medio de la textura, así *1S/Pr* se refiere a un tema secundario con las partes inferiores basadas en el tema principal (véanse los compases 51 y 85 del ejemplo 7.2); pero *S/Pr/* indica que el ritmo principal activa los componentes de la parte media de la textura.

Para ciertos estilos o ciertos tipos de piezas, las letras pueden elegirse fuera del sistema anterior para indicar nemotécnicamente la relación más cercana de una función particular. Por ejemplo, en un estudio de las formas de *ritornello*, *R* sería una buena elección para simbolizar la función de retorno, aunque esto eliminaría la posibilidad de usar *r* para el ritmo del tema. Otras posibilidades son *V* para la

* La *h* hace referencia a la armonía que en varios idiomas, entre ellos el inglés, se escribe con h (*harmony*) (N. de. T.)

variación y *S*, *R** y *CS* para sujeto, respuesta y contrasujeto. Para simbolizar las funciones de un Kyrie, *K* y *C* (Chiste) serían útiles nemotécnicamente, pero desafortunadamente supondrían una doble pérdida para el sistema de símbolos: la función cadencial *K* y la subfunción componente *C* (en la serie *a* ...... *g*, véase posteriormente el apartado 6. *Subfunciones*). Por consiguiente, cualquier clase evidente de beneficio nemotécnico obtenido por el uso de símbolos para propósitos especiales, deberá ser sopesado con las pérdidas de la eficacia comunicativa menos obvias aunque fundamentalmente importantes respecto a que podría resultar para el lector inventar y aprender un segundo sistema cuya utilidad sería únicamente temporal. La experiencia sugiere que haríamos muy bien en adherirnos fiel y prácticamente a un sistema único. Por otro lado, los símbolos PTKS implican un grado de especialización funcional que la música no siempre puede mantener. En estas condiciones, y puesto que probablemente una jerarquía detallada no sería necesaria, la mejor solución es usar ABCDEFG, en letras mayúsculas, para las ideas principales: estas letras no contienen implicaciones de ningún tipo de función particular diferenciada, puesto que dichas funciones están reservadas para el sistema de las subfunciones.

4. *Funciones mixtas*. Para períodos tales como los referidos a los primeros tiempos del clasicismo, cuando empezaban a aparecer algunas funciones contrastantes pero los compositores no estaban aún especializados, con la suficiente consistencia, en ningún tipo temático específico, habremos de reflejar esta falta de diferenciación por medio de símbolos mezclados: *SK*, por ejemplo, describe perfectamente la naturaleza ambivalente de muchos temas que se encuentran en la frontera de las secciones secundarias y de conclusión que todavía no han desarrollado un carácter diferenciado con la suficiente consistencia. Estas ambigüedades surgen como un síntoma de la técnica primitiva, aunque los compositores posteriores van a explotar estas funciones indeterminadas a través de la continuidad: en algunas de las sinfonías de Haydn el material de las transiciones prolonga de tal modo la sección principal que *PT* representa con gran precisión esa relación. Extendiendo este principio, las versiones preliminares o en embrión del tema principal pueden ser sugeridas por $OP^1$, $OP^2$, etc.

5. *Funciones desplazadas o fuera de lugar*. Cuanto más altamente desarrollada es la forma de una pieza, más posibilidades existen para que pueda darse un error de cálculo en el aspecto temático. De este modo, en la forma sonata, particularmente en sus primeros períodos, podemos encontrar materiales con todas las características estereotipadas de un tema secundario, pero en la sección principal. Para este aparente error de situación, (*P*)*S* podría ser una representación apropiada. Deberíamos estar también preparados para los desplazamientos originados por ciertos tipos de complejidades y no por errores de cálculo.

Normalmente en estilos diferentes al clásico, podemos encontrar más de una transición característicamente en forma de material de conexión inestable a modo de transición, dentro de un área contrastante. Por ejemplo, una sección secundaria basada sobre dos ideas nuevas y estables (*1S*, *2S*) puede contener además una transición episódica entre estas dos ideas, incluso aunque se hubiese dado una transición principal (*1T*) antes de *1S*. (*S*)*T* simboliza este tipo de transición dentro de una sección sencundaria: del mismo modo, una transición interior en la sección *K* debería ser indicada (*K*)*T*, es decir, la transición interior de la sección de conclusión.

* En inglés esta *R* sería *A* (answer = respuesta), que siguiendo el pensamiento del autor también se interferiría en la simbología de las funciones principales y de las subfunciones, en las que tanto *A* como *a* son los primeros componentes (N. de T.)



6. *Subfunciones*. Cuando el análisis del crecimiento requiere símbolos más detallados que aquellos utilizados para las funciones temáticas principales, las frases melódicas pueden simbolizarse individualmente añadiendo las letras *a* ..... *g* (*h* ya ha sido utilizada anteriormente) para indicar las funciones principales, *Pa*, *Pb*, ....., *Pg*. Para la diferenciación de las subfrases podemos usar la serie *x*, *y*, *z*, *v*, *w*, obteniendo las siguientes combinaciones, *Pax*, *ay*, ..... *aw*. Puesto que en raras ocasiones se necesitan más de tres símbolos para las subfrases es preferible usar primeramente los símbolos más familiares *x*, *y*, *z* antes de recurrir a las *v* y *w*, (normalmente sólo usados en «emergencias») (véase el ejemplo 7.3, compases 5-12). Finalmente, en caso de que tuviésemos que tratar con motivos recurrentes, la serie nemotécnica, *m*, *2m*, *3m*..., es muy útil y proporciona una serie ilimitada de símbolos: por ejemplo, la indicación de dos motivos en la última subfrase de un tema de conclusión, sería *Kgm*, *Kg2m* (véase el ejemplo 7.3, compases 11-12, 19-20 y 22-23). Esta serie ilimitada es particularmente útil para las proliferaciones motívicas de la música instrumental del barroco. Podemos resumir todas estas relaciones en una tabla de jerarquía descendente:

| | |
|---|---|
| Función principal | *1P* |
| Frases componentes | *1Pa*, *1Pb*, *1Pc*, *1Pd*, *1Pe*, *1Pf*, *1Pg* |
| Subfrases | *1Pax*, *ay*, *az*, *av*, *aw* |
| Motivos | *1Paxm*, *x2m*, *x3m* |

Para evitar la repetición innecesaria de símbolos, dentro de cualquier área funcional, únicamente necesitamos repetir el nivel relevante de identificación de la jerarquía. Por ejemplo, en el nivel motívico, únicamente necesitamos identificar los motivos *m* y *2m* como pertenecientes a la subfrase de origen *x* y simbolizarlas así por *xm*, *x2m* y así sucesivamente; además, si únicamente se desarrolla una subfrase (el nivel *x*) cada vez, incluso podríamos omitir la segunda *x*. Igualmente, en lo que se refiere a las frases componentes de las funciones principales, una vez que ha sido indicada la función principal, ya no necesitamos reidentificar este nivel hasta que exista un cambio a otra función principal. Cualquier tipo de redundancia en la simbología empaña la claridad de la visión global, que es el objetivo fundamental de la simbolización. Por consiguiente, en una situación característica, las subfrases componentes de *1P* y *1T* deberían aparecer sobre una línea de tiempo en la forma *1Pax*... *y*... *1Tax*... *y* (no *1Pax*... *1Pay*... *1Tax*... *1Tay*).

Sobre una línea de tiempo, donde la situación horizontal implica posición en el tiempo, si quisieramos mostrar una derivación del tema de un material previo, la fuente debería ser indicada entre paréntesis y sobre el símbolo del nuevo tema en lugar de después de este símbolo. Así pues, en la discusión de *h* en la sección 1 inmediatamente anterior cuando pasemos la expresión *S*(*Ph*) a la línea de tiempo deberíamos disponerlo aquí verticalmente: $\overset{(Ph)}{S}$. De este modo evitamos la impresión potencial de confusión de que *Ph* aparece en el compás siguiente a *S*.

Una vez que las funciones en sus puntos originales de entrada han recibido ya sus «nombres», debemos proporcionar un sistema para representar los siguientes cambios producidos en el material. Con el fin de que nuestra lógica siga siendo clara, debemos reservar las letras exclusivamente para las funciones, y usar superposiciones numéricas, situadas como exponentes de las funciones, para indicar las variaciones, derivaciones y mutaciones. (Ahora podemos comprender el porqué de colocar el número cronológico delante del símbolo de la letra.) Las pequeñas variaciones pueden ser simbolizadas por superposiciones de números entre paréntesis; los cambios mayores por superposiciones sin paréntesis; y las variaciones de las variaciones por decimales siguiendo a las superposiciones. Aunque las super-

posiciones, tan convenientes, hacen que las combinaciones puedan ser leídas y comprendidas más fácilmente, en el caso de procesos de datos elementales y de su rápida mecanografiación, los números pueden aparecer al mismo nivel de las letras sin producir ambigüedades serias. (Será aceptable: *Pa... Pa1..* ; aunque mejor: *Pa... $Pa^1$...*) He aquí algunas expresiones típicas, usando la forma preferida para las superposiciones:

$2Pa^1$ = Primera variación significativa: $^1$
del primer componente: *a*
del segundo tema principal: *2P*
$2Pa^{(2)}$ = Segunda variación sin relativa importancia:
de la frase componente original: *2Pa*
(*2Pa*)
*1Tb* = Segunda frase componente: *b*
del tema de la primera transición: *1T*
derivado de la primera frase del segundo tema principal: (*2Pa*)

Ocasionalmente, si deseamos hacer un estudio bastante detallado de las diminutas interrelaciones, tales como variaciones de las variaciones, podemos utilizar un sistema decimal siguiendo al exponente de la variación original:

$2Pa^{1.1}$ = Primera subvariación significativa: $^{.1}$
de una variación significativa: $^1$
$2Pa^{1.02}$ = Segunda subvariación relativamente sin importancia: $^{.02}$
de una variación significativa: $^1$

Hemos de evitar, por supuesto, èste grado de complejidad en los símbolos, excepto cuando se trate de estudios inusualmente detallados dirigidos a recalcar un punto especial de un estilo particular.

En estilos de gran densidad motívica, los pequeños motivos funcionan a menudo como el principal material temático. Como consecuencia de esto, los símbolos tales como *Pax, Pay*, etc., no producen únicamente una complejidad innecesaria sino que realmente representan erróneamente la dimensión funcional: sugieren que en algún lugar encontraremos un tema principal extenso y completo, del que *Pax, Pay* son simplemente fragmentos preliminares. Un nivel de símbolos más apropiados sería *1M, 2M*, etc. (en el caso en que se hubiera de recalcar la función temática principal de los motivos) (véase el ejemplo 7.1).

La superposición de *O* como exponente, al ser usada sola, puede representar la versión original de cualquier material, siendo particularmente útil en una cadena de símbolos que representen la forma de variación, donde se deseen distinguir las ligeras alteraciones de los cambios sustanciales. Por ejemplo, los esquemas de variación de Haydn, sugieren a menudo un rondó dentro de las variaciones por medio de un retorno a una versión ligeramente alterada del tema que va apareciendo entre otras versiones que presentan cambios más sustanciales. Las interrelaciones entre las variaciones pueden simbolizarse siempre por medio de decimales apropiados. Así, un tema seguido por dos variaciones interrelacionadas y un retorno ligeramente variado por medio de la orquestación sería simbolizado del modo siguiente:

| Tema | Var. 1 | Var. 2 (tono relativo 1) | Retorno al tema (orquestación nueva) |
|---|---|---|---|
| $P^0$ | $P^1$ | $P^2$ $^{(1.1)}$ | $P^{0.1}$ |



EJEMPLO 7.1. Bach, Concierto de Brandenburgo, núm. 1: I, compases 1-6.
*Evoluciones motívicas representadas por el uso de variaciones de 1M, 2M, etc., evitando símbolos demasiado complejos.*

Corno I.
Corno II.
Oboe I.
Oboe II.
Oboe III.
Fagotto.
Violino piccolo.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Continuo e Violone grosso.
1M
2M

Puesto que el grado de cambio representa un criterio estilístico importante, en muchos casos la simbolización de una serie de variaciones debería proceder en un orden aritmético normal. Esto nos permite observar de un vistazo el número de variaciones que un compositor ha manejado en sus derivaciones, pudiendo luego mostrar cualquier interrelación en un paréntesis colocado encima o a continuación. De este modo la codificación más clara de una cadena de variantes interrelacionadas con la subfrase adoptaría una forma parecida a la siguiente:

$$Pax\ x^1\ x^2\ x^{3(1.1)}\ x^{4(1.2)}$$

1M
1M¹ ① Vn.II Ob.
1M¹·¹ ② Fg.
1M² ② Vn.I
1M³ ③ Vn.I Ob.
1M⁴ ⑥ Fg.

2M
2M¹ ② Cor.
2M¹·¹ ③ Vla.
2M¹·² ④ Vla.
2M² ② Vla.
2M³ ⑥ Ob.

[derivados de R]

Incluso sólo a través de una rápida exploración, podemos observar los dos puntos importantes: que la idea original posibilita cuatro variaciones y que tres de estas variaciones ($x^1$, $x^3$, $x^4$) están interrelacionadas. No importa dónde aparece el símbolo $x^4$ sobre la línea de tiempo, pues inmediatamente sabemos que lo que representa es una evolución importante de la idea inicial. Sin embargo, si en lugar de esto centramos nuestra atención en codificar primeramente las interrelaciones, el resultado será una sucesión de símbolos menos satisfactoria:

$$Pax\ x^1\ x^2\ x^{1.1}\ x^{1.2}$$

Si utilizamos este método, en el momento en que en otro lugar distinto a la cadena directa de variaciones, encontremos $x^{1.2}$ no habrá modo de poder saber que esta es la cuarta variación, a no ser que sigamos hacia atrás a lo largo de la línea de tiempo y contemos todas las variaciones previas.

Para conseguir una nueva experiencia en los principios y problemas de este sistema de simbolización, vamos a volver al primer movimiento de la Sinfonía número 88 de Haydn, que ilustra concisamente el ingenio de este compositor en la concepción de las sutiles variaciones.

Como característica propia, Haydn introduce gran cantidad de variaciones y mutaciones incluso en la exposición, poniéndonos irremediablemente en contacto



con un instructivo ejercicio de simbolización. A través del uso del sistema descrito anteriormente podrían hacerse varios análisis completamente válidos del tema y del Allegro inicial, dependiendo únicamente de cuáles son los aspectos o dimensiones a los que se desea acceder (véase el ejemplo 7.2).

Como parte de una supervisión concisa del movimiento completo, el símbolo *1P* por sí solo puede ser suficiente para representar los ocho primeros compases. Si deseásemos recalcar las relaciones internas del propio tema, *1Pa*... $a^1$ muestra de un modo general la relación de las subfrases, y *1Pa*... $a^1$... $a^2$ ofrece una representación más detallada. Puesto que estos últimos símbolos ya utilizan exponentes para el propio tema, las derivaciones posteriores de estas subfrases requerirán el uso de decimales (una mutación de $a^1$ se indicará por $a^{1.1}$), lo que conduce a veces a considerables complicaciones. De aquí que este modo particular de simbolización de los compases 16-23 será muy eficaz, principalmente para las discusiones referidas al propio tema, más que para las permutaciones que irá sufriendo a través del curso de todo el movimiento.

Si en lugar de las interrelaciones de las subfrases, lo que se desea es hacer hincapié sobre las diferencias, los aspectos que varían en la tercera y cuarta subfrase pueden ponerse de manifiesto por los símbolos *1Pa*... *b*, o, con más detalle, por *1Pax*... $ax^{(1)}$... *bx*... $bx^{(1)}$. Sin embargo, con el fin de no perder de vista completamente las relaciones internas, es aconsejable poner (*a*) y (*ax*) sobre *b* y *bx*, donde los paréntesis indican los verdaderos orígenes. De las posibles elecciones anteriores, por muchas razones la mejor es *1Pa*... $\overset{(a)}{b}$, puesto que esta simbolización permite establecer una referencia hacia los elementos de *P* para posteriores derivaciones, y, además, no carga el análisis con detalles innecesarios.

A veces puede ser deseable llevar la cuenta del número de derivaciones obtenidas desde un motivo o desde un tema dados. Por ejemplo, en el movimiento anterior, puesto que *2T* (compases desde 51), *2S* (compases desde 71) y *2Kb* (compases desde 97) derivan todos de *1Pah*, el paréntesis explicativo situado sobre estas funciones puede leerse $1Pah^2$, $1Pah^3$, $1Pah^4$. Sin embargo, este grado de precisión produce más desorden que claridad sobre la línea de tiempo: si uno desea concentrarse sobre esos pequeños detalles, a menudo es mejor simplemente extraer los motivos musicales en sí mismos. Además, una vez que se ha alcanzado el final de la exposición cada nueva variación de *1Pah* tiene, temáticamente hablando, varios ascendientes intermedios posibles. Este sistema de símbolos tiene un poder suficientemente lógico y de potencial de denominación como para describir tales permutaciones (pero ¿es este sistema más claro que la notación musical en sí misma?). Deberíamos recordar que los símbolos son abreviaciones hechas para facilitar esas comparaciones más ampliamente realizadas, y que representan simples esqueletos nemotécnicos. Si el código alfanumérico se aproxima a la notación musical en complejidad incluso remotamente, pierde su significado. Por supuesto, los aspectos del análisis que más nos atañen, pertenecen normalmente al taller donde el anatomista musical puede experimentar con todo tipo de técnicas e invenciones propias. Sin embargo, de cara a la clarificación de las conclusiones finales de cualquier investigación, todos los cuadros y diagramas deberían apuntar a la claridad más absoluta y a la mayor simplicidad posible, sin olvidar que las notas musicales por sí mismas pueden ofrecer la demostración más clara si están apropiadamente dispuestas.

Estos símbolos alfanuméricos, incluso cuando se emplean sin contexto circundante alguno de línea de tiempo, simplifican enormemente algunos de los tipos diversos de discusión referidos al análisis del estilo: sin embargo, su aplicación más significativa tiene lugar en la representación completa de una pieza por medio de

**Ejemplo** 7.2. Haydn, Sinfonía núm. 88: I.

Bar 16

25 1Pab [el acompañamiento de 1Pa]

32 1Pab¹ [variante del acompañamiento transferido a la línea superior]

36 1Pa¹ [ornamentación por semicorcheas del modelo anacrúsico de dos corcheas]

44 (1Pa) 1T

51 (1Pab/1Pa) 2T [una inversión de la textura en el compás 25]

61 (1Pr) 1S [relacionado con el ritmo de 1P]

71 (1Pab) 2S [derivado del acompañamiento de 1Pa]

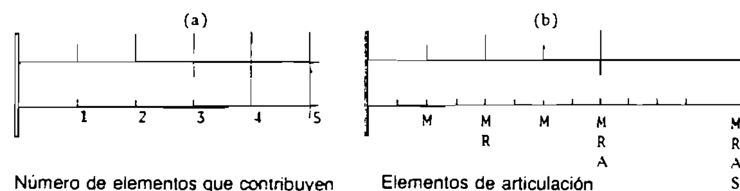
77 (1T(O)) 1K [la derivación más próxima es desde 1T, aunque 1T y 1K derivan fundamentalmente de 1Pa]

85 (2T) 2Ka [inversión variada de la textura de 2T]

97 (2S) 2Kb [la derivación desde 2S es la más próxima, aunque tanto 2S como 2Kb derivan fundamentalmente de 1Pab]



una línea de tiempo a dos niveles, en la que los símbolos temáticos aparecen en sus posiciones cronológicas sobre una línea paralela a la de un segundo nivel que contiene el ritmo de acorde, con los acontecimientos armónicos y tonales principales apareciendo por debajo (véase el ejemplo 7.3). Obsérvese que incluso en esta corta sección expositiva, Mozart diferencia el peso (la importancia) de la articulación entre las frases y las subfrases, una distinción que el sistema de símbolos puede reflejar por medio de líneas verticales más cortas o más largas. Cuando se trata de estilos musicales menos familiares, donde la situación y el peso de la articulación parecen más dudosas, un simple proceso en dos pasos puede ser de gran ayuda: *a*) la magnitud de las articulaciones puede ser calibrada de 1 a 5 conforme al número de elementos que contribuyen, y *b*) los orígenes de la articulación pueden ser consignados con referencia a una línea de tiempo preliminar trabajada durante el procesó de establecimiento de la importancia relativa que existe entre las articulaciones.




Sólo como materia de conocimiento técnico debe mencionarse aquí que las líneas de tiempo se consiguen fácilmente en la máquina de escribir colocando un bolígrafo en una posición fija sobre el protector de la cinta y corriendo luego el carro de la máquina (muchas máquinas de escribir tienen un agujero o una ranura para estos propósitos); las divisiones de los compases pueden conseguirse enrollando verticalmente el carro media línea y los apóstrofes de la máquina pueden servir para marcar los compases según el tamaño requerido. (Este método tan fácil de conseguir líneas paralelas puede ser también útil para producir un pentagrama para ejemplos musicales en un original mecanografiado, sin necesidad de papel pautado.)

Por supuesto, este tipo de indicaciones gráficas de las articulaciones tan elaboradas son necesarias únicamente cuando pretendemos un estudio intensivo de los factores articulativos; pero incluso en el análisis habitual sobre la línea de tiempo deberíamos intentar aproximarnos siempre a las fuerzas relativas de las articulaciones usando esas diferentes longitudes verticales para las marcas de división. Cuando se trata de la representación de las anticipaciones o de las superposiciones se suscita un problema práctico. Para evitar la supercomplicación gráfica y la consecuente pérdida de «escrutabilidad», las representaciones verticales de las articulaciones deberían coincidir generalmente con las marcas de compás; sobre el nivel inferior de la línea de tiempo, sin tener en cuenta las anacrusas, silencios y detalles similares por dos razones: primeramente, el oído tiende a incluir esos elementos accesorios en la frase más cercana en gran parte sin reaccionar hacia ellos al no considerarlos como fracciones del compás: nunca escuchamos una frase de cuatro compases que contenga un silencio como una frase de tres compases más la mitad de otro. Del mismo modo, no contamos una anacrusa como parte de una frase de cuatro compases más la cuarta parte de otro. A menos que algún tipo de cambio prominente altere la totalidad de la textura, nuestro proceso de audición lo esquematiza todo de acuerdo con un módulo predominante. En segundo lugar,

**Ejemplo 7.3.** Mozart, Sonata para piano K. 332: I.

Allegro

Allegro

(elision)

(c)

(2P)
2S

2S

[(S)T]
1K

(truncamiento)

1K

2K

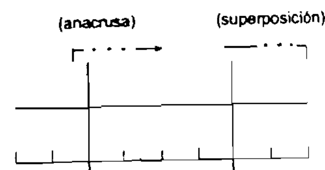
2K

3K

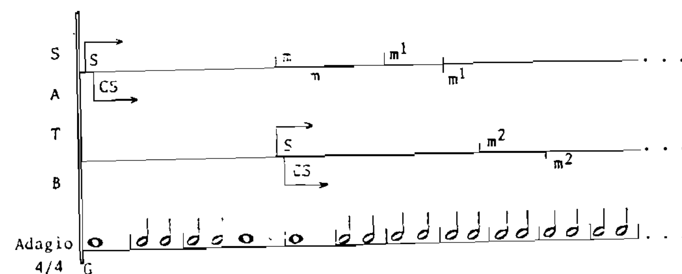


debemos estar seguros de que identificamos los fenómenos significativos, y no simplemente los verdaderos de una situación musical. Por ejemplo, en un período de dieciséis compases compuesto de cuatro frases de cuatro, tres y medio, cuatro y medio, y cuatro compases, la observación de que las frases son irregulares (lo que es cierto) puede no ser tan importante como la percepción de que el compositor ha dado a la parte central del período un énfasis especial por medio del desplazamiento de las articulaciones interiores.

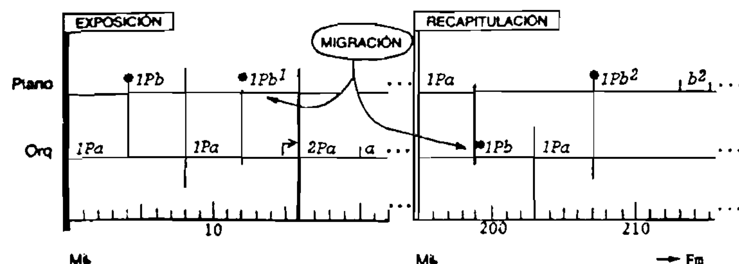
Cuando las anacrusas y superposiciones aparecen de forma lo suficientemente característica en un estilo como para justificar su representación sobre la línea de tiempo encontraremos en los corchetes con líneas punteadas un excelente medio para indicar esta situación:




Cuando los detalles de la trama son importantes, podemos añadir líneas adicionales sobre la línea de tiempo básica, del mismo modo que hemos hecho al ilustrar la estratificación rítmica de la sinfonía de Haydn. Igualmente, podemos esquematizar la textura de una fuga a cuatro voces simbolizando dos partes sobre cada una de las líneas superiores, con la línea inferior básica conteniendo la división de compases, los números de los compases, el ritmo armónico, las modulaciones, etc.; una fuga simple con sujeto, contrasujeto y una figura motívica repetitiva puede representarse del modo siguiente:




Las líneas superiores añadidas se pueden usar también para indicar los intercambios entre un solista (o un grupo solista) y el acompañamiento de una orquesta, un coro o cualquier otra combinación en *tutti*. Por ejemplo, en el primer movimiento del Concierto para piano en Mi♭, K. 271 de Mozart el diálogo inicial aparece en la recapitulación en su orden inverso. Por medio de un asterisco, para identificar el material introducido por el solista (nemotecnia: ¡una estrella para la «estrella»!), podemos seguir la migración de las ideas desde el solo a la orquesta, a la vez que el asterisco nos recuerda la fuente original de los temas:




Cuando un estilo musical desarrolla un número de aspectos dudosos deberá estudiarse por medio del procesamiento de datos. Para estos propósitos, el sistema de la línea de tiempo, con su jerarquía detallada de funciones temáticas, desplegada sobre una firme escala de tiempo, proporciona una referencia a una estructura ideal con que relacionar el resto de los análisis y comentarios. Usada como una estructura matriz, el procedimiento de la línea de tiempo simplifica de este modo la programación de las correlaciones que existen entre otros diversos fenómenos.

### Estereotipos de la forma

Incluso el más útil de los términos que corrientemente se aplican a los distintos desarrollos estereotipados, como el de la forma sonata, representan abstracciones más que realidades, y convenientes supersimplificaciones más que procedimientos compositivos. Ya se ha subrayado por varios eruditos que el término específico de *forma sonata* no aparece en la literatura musical hasta 1840, aproximadamente.[1] En apariencia, los compositores del período precedente, aquellos que perfeccionaron las distintas variantes del tipo sonata, en su mayoría no identificaron conscientemente sus producciones como ejemplos de modelos particulares, a pesar de las distintas «recetas» para la composición. Además, cuando observamos los ejemplos que ilustran a la perfección un estereotipo, encontramos frecuentemente diversas configuraciones que exigen una explicación. Un buen «rondó de libro de texto», es decir, un rondó que sigue dócilmente prescripciones tales como ABACA, aparece mucho menos comúnmente que los desarrollos con infinitas pequeñas variaciones que pueden confundir a un oyente principiante. Sin embargo, a pesar de todos estos aspectos que pueden ser objeto de objeción, los estereotipos no sólo ofrecen una hipótesis sonora inicial de cómo puede desarrollarse un diseño, sino también un número de categorías generales útiles a través de las cuales es posible encasillar los diseños que comparten rasgos importantes a gran escala. Por estos motivos, vale realmente la pena pasar revista a los estereotipos de forma concreta aunque brevemente.

Los estereotipos de la forma que van a seguir representan extensiones y combinaciones de las opciones estándar de continuación. La forma de variación, por ejemplo, se limita a someter una frase temática inicial a una sucesión de transformaciones o alteraciones (a menudo del ritmo de la superficie), que constantemente se aplican al total de la frase. La forma fuga consiste principalmente en un número de variaciones contrapuntísticas que siguen a una exposición convencionalizada, pudiendo existir allí algún tipo de recurrencias y —si en alguna medida la fuga *no*

[1] A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1837.



está ajustadamente unificada y no es firmemente contrapuntística— algunas áreas de contraste. Las formas bipartitas y tripartitas combinan obviamente áreas de variación, contraste y repetición, mientras el rondó multiplica simplemente los procedimientos de alternancia en una cadena de retornos y contrastes. La forma sonata, que particularmente en su subtipo de concierto alcanza la complejidad organizativa de mayor grado comparada con la de cualquier otro de los estereotipos, recurre necesariamente a muchos de los tipos de continuación en versiones altamente evolucionadas, no solamente en lo que se refiere a las funciones generalizadas que sentimos en secciones extensas como exposiciones, desarrollos y recapitulaciones, sino también en las relaciones interiores asimismo especializadas.

En varios de los diferentes contextos anteriormente citados, hemos observado una serie de fascinantes cambios en la dirección que históricamente emergen de la evolución de la forma, y reflejan el impacto de los nuevos elementos que temporalmente dominan el estilo en los diferentes períodos. Durante el período tonal (aproximadamente entre 1680 y 1900) la melodía y la armonía tienden a controlar las opciones estándar para la continuación: identificamos más fácilmente las recurrencias por las semejanzas melódicas y armónicas que por otros medios (quizá únicamente debido a la mayor familiaridad con los procedimientos de la música tonal). Por supuesto, los compositores cualificados siempre han explotado una mayor variedad de elementos, logrando por ello una personalidad más marcada y más propia que la de sus colegas de menos talento. Sin embargo, volviendo de nuevo la vista atrás, encontramos períodos y áreas en que únicamente la melodía determinaba en gran parte el desarrollo (por ejemplo, los cantos y otro tipo de música monofónica), mientras en los siglos XIII y XIV los controles rítmicos como el isorritmo alcanzaban una sofisticación sin precedentes. La disolución gradual de la tonalidad al final del siglo XIX tendió a devolver a todos los elementos una condición de igualdad aproximada: ningún elemento por sí solo ni ninguna combinación de dos de ellos, puede servir ya como una base reconocida para una organización formal y estereotipada (que es el modo en que podemos observar posteriores tendencias tales como las del serialismo integral) como opuestas a meras concatenaciones de elementos lo que supone un reconocimiento tácito de la influencia de la acción de todos los elementos. Teniendo en cuenta las muchas posibilidades de confusión que se encuentran a través de los siglos, el principio más importante para el analista del estilo es mantener una mente abierta acerca de los orígenes del crecimiento, recordando, sobre todo, que un tema no necesita ser una melodía y que la recurrencia melódica puede no ser el determinante más importante del diseño.

### La forma variación

La variación como forma ofrece un enorme ámbito de posibilidades libremente imaginativas: por ejemplo, las variaciones improvisadas que aparecen en el jazz, en el canto monofónico del Oriente Medio, así como en la música de la calle, y en los recientes experimentos en América y Europa (Foss, Boulez). Situándonos en otro contexto al que corresponde a ese rígido diseño de variaciones que comúnmente encontramos desde finales del Renacimiento hasta principios del siglo XX, observamos que ningún otro tipo de crecimiento ha llegado a ser menos imaginativo.[2] En este sentido de aplicación como si de una camisa de fuerza se tratase, la dificultad estética central de la forma de variación resulta menos de la compo-

[2] Ver Robert U. Nelson, *The Technique of Variation*, Berkeley, 1948, 2.ª ed. 1962.

sición de diseños aplicados a las ideas temáticas que de la implacable recurrencia periódica de las articulaciones controladas por la dimensión de la idea original. La inevitable repetición en esta dimensión convierte el crecimiento en algo parecido a un embutido musical. Dentro de estas variaciones relacionadas, también las progresiones armónicas y los objetivos melódicos se reproducen con apabullante predecibilidad. Por supuesto, estas limitaciones desafían al compositor dotado a inventar diferentes evasiones y alteraciones que puedan aliviar el tedio. Mozart (o un pseudo-Mozart) presenta una solución encantadora en el final de la Sinfonía Concertante para Vientos (K. 279b [Anhang C 14.01]), en la que una diminuta y graciosa *codetta* en *tutti* remata cada una de las variaciones presentadas por los instrumentos a solo, proporcionando a la vez una unidad de contraste del timbre que se va reproduciendo y un alivio para una dimensión temática reiterativa.

Tanto para las líneas de tiempos como para otros tipos de representación del crecimiento de la variación es deseable el uso de *P* como símbolo para la frase temática inicial, puesto que dicho símbolo retiene la posibilidad de usar nuestra total jerarquía de símbolos, pudiéndonos referir a las frases componentes del tema básico como *a, b, c...*, y a las subfrases como *x, y, c...*, quedando disponible, además, la serie *1m, 2m, 3m...* para los pequeños detalles. Las ventajas que proporciona la nemotécnica pueden tentarnos a utilizar símbolos temporales como *T* y *V* por tema y variación. Sin embargo, la experiencia demuestra que es aconsejable adherirse al sistema de símbolos que ya ha sido probado para que en todo momento podamos disponer de nombres de letras aplicables a todas las funciones normales del material sometido a examen. Para que sirva de ilustración, vamos a suponer que fuéramos a usar *T* por tema: ¿cómo podríamos simbolizar entonces cualquier material de transición que pudiera aparecer en el curso de la pieza? Muy pronto nos veríamos en la situación de tener que inventar todo un nuevo sistema de símbolos. Un nuevo recordatorio acerca de los símbolos para la variación: existe un número de compositores que vuelven al tema inicial, o bien cerca del final de la estructura de la variación, o bien periódicamente varias veces durante el curso de las variaciones, produciendo combinaciones irregulares de forma variación y forma rondó. Si estos retornos producen únicamente alteraciones muy ligeras en el tema, no estará justificado el simbolizarlas sobre el mismo nivel (es decir, $P^3$ en una serie que empieza con $P^1$, $P^2$, connota una variación de aproximadamente la misma importancia que no refleja debidamente esta situación de un *quasi-ritornello*. La solución que merece la pena repetir aquí por su importancia, es usar $P^0$, es decir, el «*P* Original» para el tema, abriendo de este modo la posibilidad de representar esos retornos ligeramente variados como $P^{0.1}$, $P^{0.2}$, etc.

Cada una de las formas musicales estereotipadas plantea al compositor problemas especiales y diferentes. El analista, a su vez, estará siempre particularmente interesado en la observación del grado de ingenio y recursos con los que el compositor se enfrenta en esos desafíos. Por consiguiente, respecto a todos los estereotipos que seguiremos analizando, será muy útil concentrar nuestra observación para tener en la mente un pequeño grupo de puntos críticos.

### Puntos críticos del estilo de las variaciones

1. ¿Cuántos elementos cambia el compositor para obtener nuevas fuentes de variación?

2. ¿Intenta el compositor soldar el conjunto de variaciones en un todo unificado (incluso aun segmentado)? ¿Existe una flexión o *crescendo* en la actividad rítmica, densidad de textura, incidencias armónicas, complicaciones polifónicas o en otro tipo de elementos? ¿Existen recurrencias del tema no variadas (o mínimamente variadas) que dan una sensación de dimensión más amplia que la del segmento temático, o posiblemente proporcionen un sentido de recapitulación o de final simétrico? (Todas estas técnicas hacen que el oyente escuche la pieza como un todo en lugar de tratar de escuchar cada segmento como un acontecimiento casi separado.)

3. ¿Qué medios, si los hay, usa el compositor para diferenciar en importancia las principales articulaciones, en un intento de dar mayor relieve a las inevitables repeticiones? ¿Evita las cadencias estereotipadas, extiende ciertas variaciones, inserta codas o transiciones entre las variaciones? ¿Agrupa más de una exposición de la frase temática bajo cada uno de los nuevos procedimientos de variación (como ocurre en las chaconas de Lully o Bach, por ejemplo)?

4. ¿Se arriesga el compositor a realizar verdaderas mutaciones, tales como cambios fundamentales en el tiempo, alteraciones del plan armónico básico o desnaturalizaciones en las dimensiones de la frase? ¿Confunden tales experimentos la impresión de estructura de variación?



### La fuga

La fuga representa el desarrollo final y más sofisticado del contrapunto tonal, el fin de una larga evolución que incluye las etapas de heterofonía, polifonía, *Stimmtausch*, contrapunto, imitación, canon y alteración rítmica. Puesto que la fuga incluye necesariamente muchas de estas técnicas puede ser observada ampliamente como una colección libre de variaciones contrapuntísticas de un tema central. Sin embargo, las variaciones son demasiado dispares en carácter y dispuestas demasiado flexiblemente para ser considerada una forma estereotipada. De hecho, la fuga aparece en tan variadas formas que una abstracción como «fuga de escuela» (véase más adelante) representa una supersimplificación demasiado grande, incluso para la presente lista de estereotipos. Algunos teóricos han sugerido que la fuga no es del todo una forma sino una textura. Pero aun así podemos decir que los desarrollos fugados pueden incluir muchas texturas y aunque quizá sean todas básicamente contrapuntísticas más que acórdicas, no se las debe aglutinar para dar lugar a un único tipo de textura. En lugar de esto puede resultar más clarificador observar la fuga como una cadena de procesos contrapuntísticos libremente seleccionados, que supone una disposición flexible de elecciones tomadas de entre el repertorio de artificios estereotipados y que son aplicados a una o dos ideas iniciales o sujetos. Una fuga verdaderamente conseguida produce un sentido de acumulación, de amontonamiento de excitación, un crescendo de tensión y de actividad, resultante en parte de la complejidad creciente de los artificios contrapuntísticos. El analista debe identificar estas fuentes de interés creciente. En las fugas muy trabajadas la intensificación de la tensión del desarrollo contrapuntístico encuentra su confirmación en puntos agudos y en puntos graves, en disonancias y en la expansión o comprensión de la textura, así como en otras fuentes de tensión menos directas, tales como el placer en gran parte intelectual que se encuentra en las manipulaciones secretas y cada vez más sofisticadas. Los teóricos de la Edad Media y del Renacimiento obviamente se deleitaron más en la catalogación de todos los diversos artificios contrapuntísticos por razones de categorización que por dilucidar la música. Hoy día reconocemos que aquellos catálogos nos proporcionan únicamente un mero punto de partida hacia la comprensión de una pieza de música fugada. No obstante, como un punto de partida que nos pro-

porciona una serie de hipótesis probadas y útiles (y una terminología) para un análisis inicial, podemos tener en la mente una serie de acontecimientos y artificios estereotipados que comúnmente se encuentran en las fugas. Éstas incluyen:

*El sujeto.* La fuga, en su madurez, hace uso de temas claramente definidos llamados corrientemente *sujeto(s)*, individualizados frecuentemente por una impresiva *cabeza-motivo* que se encuentra en su comienzo, y que suscita la atención del oyente a cada re-entrada del sujeto. La cabeza-motivo proporciona también un material fácilmente recordable para el posterior desarrollo a través de la fuga.

*La respuesta.* La imitación del sujeto, llamada casi siempre *respuesta*, normalmente aparece a la quinta, a menudo modulando también temporalmente a la dominante. La evolución de la fuga coincide de alguna forma con el ascenso de la tonalidad. Como consecuencia, las piezas basadas sobre este canon especial con sus entradas alternativas sobre la tónica y sobre su quinta emergieron gradualmente como formas contrapuntísticas flexibles pero convincentemente unificadas. En las piezas fugadas aparecen dos clases generales de respuestas, las *respuestas reales* (que efectúan simplemente una transposición del sujeto sobre el quinto grado) y las *respuestas tonales* (que intentan evitar las dislocaciones armónicas de las constantes modulaciones a las dominantes, por medio de la alteración del contorno del sujeto lo suficiente como para volver a la tonalidad de la tónica). La preferencia de un compositor por las respuestas reales o tonales nos dice bastante acerca de su sentido de la unidad tonal y el diseño armónico en sus fugas, puesto que las modulaciones rápidas de ida y vuelta de la tónica a la dominante, implican una dimensión armónica tonal reducida; además, únicamente a través de la sólida estabilización de la tónica al comienzo de la pieza podemos sentir posteriormente un amplio arco de tensión armónica abarcando las excursiones tonales.

*El contrasujeto.* Este es un término práctico para cualquier contrapunto que acompañe constantemente al sujeto o la respuesta. Los compositores proyectan a menudo los contrasujetos para estimular los puntos de menor actividad (o silencio) que aparecen en la idea temática principal, proporcionando además con ello un material secundario atrayente para etapas posteriores del proceso de la fuga.

*La exposición.* La exposición característica de la fuga acumula una sucesión de entradas del sujeto y de la respuesta, alternándose sobre el primer y el quinto grados de la escala hasta que todas las voces de la textura han hecho su entrada. En este punto, los compositores aplican una fuerte articulación, semejante a la que se produce en la doble barra de la forma sonata, cambiando la textura y las dinámicas y moviéndose hacia algo parecido a un desarrollo contrastante. Los comienzos de fuga que no progresan más allá de la exposición hacia desarrollos genuinos del sujeto, son a menudo llamados *fugatos*, que representa una distinción muy útil para el análisis del estilo. De este modo, si encontramos una serie de entradas fugadas en el desarrollo de una forma sonata, deberemos referirnos a esas entradas como *fugato* más que como fuga, a menos que realmente progresen hacia nuevos desarrollos del sujeto fugado.

*El episodio.* Los compositores de fugas en el período barroco evolucionaron hacia un progreso sutilmente ordenado que alternaba episodios tratados secuencialmente (por lo general fragmentos motívicos tomados del sujeto o del contrasujeto) con entradas formales del sujeto en sí mismo en nuevas tonalidades. Cuando los episodios no se articulan netamente con otros procedimientos fugados, la referencia a estos momentos de la fuga puede ser más satisfactoria, considerándolos simplemente como desarrollos sucesivos.



*La contraexposición.* A través del curso de la fuga, el compositor puede decidir otra exposición de material, añadiendo posiblemente un nuevo sujeto o contrasujeto. El término *contraexposición* sirve para distinguir este acontecimiento de la exposición inicial.

*El stretto.* La palabra italiana que se refiere a la estrechez describe claramente el acortamiento que han experimentado los intervalos de tiempo entre las sucesivas entradas que el sujeto recibió en la exposición, lo que supone que esas entradas den ahora la sensación de meterse unas en otras en una sucesión tan excitantemente rápida que proporciona un clímax ideal a la fuga.

*Cabeza, tronco, codetta.* Si lo que pretendemos es lograr un detallado análisis de todo el repertorio de las formas fugadas, puede convenirnos realizar un estudio especial, específicamente de los sujetos. Los términos *cabeza, tronco* y *codetta* (este último, tomado de la terminología francesa para la fuga de escuela) proporcionan los nombres adecuados para las principales especializaciones de función que van a ser encontradas en los temas de fuga.

## PUNTOS CRÍTICOS PARA EL ESTILO EN LAS FUGAS

1. *Poder acumulativo.* Puesto que la fuga depende en mayor grado de las relaciones que se producen sobre lo contiguo (*A* hacia *B*) que sobre las que se encuentran entre amplias extensiones (*A* hacia *M* hacia *Z*), los esfuerzos de los compositores en organizar una serie de acontecimientos en intensidad creciente llegan a suponer para nosotros el centro máximo de atención respecto a la observación analítica. La creciente tensión puede proceder de cualquier elemento del SAMeRC. Aunque es normal encontrar *strettos* asociados a una actividad creciente en el ritmo de la superficie, los compositores más sutiles añadirán también *crescendos* en textura y tesitura. La superrelación entre los distintos elementos, como es normal, demuestra el grado de control que posee el compositor.

2. *Amplitud de diseño.* La mayor extensión a la que un compositor consigue llevar las relaciones contiguas mide también su maestría. Los diseños tonales que explotan la tensión a gran escala, es decir, moviéndose hacia la dominante y *no* volviendo inmediatamente; la complejidad acumulativa de los artificios contrapuntísticos; las asociaciones recurrentes de timbres específicos con específicas funciones, tales como el uso prominente de los vientos en episodios que fragmentan el sujeto en pequeños motivos; todos los tratamientos de este tipo revelan la amplitud que posee la planificación del compositor.

3. *Sofisticación temática.* El carácter del sujeto a menudo afecta profundamente al éxito de la fuga, y por ello los grandes compositores de fugas, característicamente realzan tanto la unidad interna como los contrastes necesarios inventando temas que posean un carácter fácilmente memorizable y que ofrezca, además, las mayores posibilidades contrapuntísticas y de desarrollo. Por otro lado, Bach en el *Arte de la fuga* mostró lo que podía lograrse con un sujeto de descorazonadora impasibilidad.

**Mezcla de variación y recurrencia**

Los nombres que se aplican a los crecimientos más complejos, aunque tradicionales e ineludibles, reflejan el pensamiento del siglo XIX y principios del XX dominado por el aspecto melódico: los teóricos de las forma construyeron principalmente sus categorías de acuerdo con la recurrencia de las ideas temáticas, descuidando demasiado a menudo las importantes discrepancias creadas por el plan armónico, por el peso de las articulaciones, y por otros criterios analíticos del estilo de igual o mayor importancia. Puesto que la forma de cualquier pieza emerge de la totalidad de las configuraciones de su SAMeRC, el proceso de comprensión de esta forma debe ser igualmente completo. La dificultad más importante relacionada con los estereotipos del crecimiento se encuentra en lo siguiente: con el fin de agrupar un extenso número de piezas bajo un simple concepto, el concepto debe ser tan general que haga caso omiso de los puntos característicos de la forma de cualquier pieza específica. Este tipo de categorización no puede proporcionar más que una comprensión superficial. Esta insuficiencia la advertimos en mayor grado al considerar las formas bipartitas o tripartitas: existe una variedad ilimitada de ellas (y puede resultar relativamente mala la información que nos proporcionan estas categorías, en que las diferencias específicas hasta ahora pesan más que las semejanzas genéricas). Sin embargo, a modo de justificación debemos recordar que únicamente por medio de los agrupamientos genéricos podemos empezar a poner algún orden en el caos que supone un amplio repertorio; pero a estos agrupamientos iniciales nunca se les debe permitir oscurecer esas conclusiones específicas mucho más vitales. (El estilo es una particularidad, no una generalidad.) Con respecto a las formas más complejas, aunque podamos iniciar la observación por medio de las categorías estereotipadas tales como las formas bipartitas o tripartitas que sabemos que poseen esa falta de precisión, resultará mucho mejor partir de un proceso más simple: permitiendo a la música crear sus propios estereotipos categóricos siguiendo dos reglas conocidas:

1. Localizar y clasificar las articulaciones (pesadas, medias, ligeras).
2. Identificar los tipos de continuación a través de las partes de la pieza que delimitan esas articulaciones.

Vamos a probar este método con una canción popular, *Au clair de la lune*. En el interior de esta canción encontraremos tres articulaciones que originan cuatro partes; pero esta forma ¿es cuatripartita, bipartita o tripartita? Estos términos generales no nos dicen demasiado; sin embargo, podemos describir mucho mejor estas piezas simples usando las letras alfabéticas AABA. También, con respecto a las formas más extensas, siempre que no perdamos de vista el peligro que supone la supersimplificación, estas letras abstractas nos dicen mucho más que las descripciones tales como «binaria», «ternaria» y otras por el estilo. Volviendo a la canción popular, sus articulaciones de mayor peso son producto de los cambios en la melodía y en la armonía que encontramos en B, a la que sigue la recurrencia de A; la articulación que aparece después de la primera frase es más ligera, puesto que simplemente separa la exposición de su repetición. Estas relaciones articuladas pueden ser simplificadas como AA/B/A, y puesto que únicamente existen tres partes principales producidas por esas articulaciones, la canción popular es básicamente una forma tripartita. Sin embargo, hay que observar que existen varios planos *funcionalmente diferentes* que justificablemente pueden ser incluidos en este estereotipo tripartito. El plan AA$^1$A, por ejemplo, también articula la pieza en tres partes significativas, pero al agruparlo con el AABA añade muy poco a nuestra



EJEMPLO 7.4. *Au clair de la lune.*



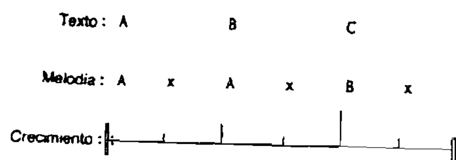
comprensión: recalca demasiado la función de recurrencia y oculta la diferencia que supone la parte media. Para los propósitos de análisis de estilo se trabaja mucho mejor nombrando las categorías conforme a sus configuraciones funcionales reales. El plan AABA incluye las funciones de contraste y recurrencia que corresponden al crecimiento y por consiguiente podríamos encontrar una categoría lógica y fácilmente memorizable (por ser funcionalmente descriptiva) que incluyese este tipo de planes aplicando simplemente la denominación de «Formas de recurrencia-contraste-repetición». El plan AA$^1$A, por otro lado, incluye las funciones de variación y recurrencia que corresponden al crecimiento. Aquí, la categoría lógica o estereotipo preliminar debería llamarse «Formas recurrentes-variantes». Además, suponiendo que la parte central estuviese relacionada de forma más distante, quizá con un cambio de tonalidad al relativo menor, la denominación categórica podría ser entonces «Recurrente-mutante». Estas denominaciones funcionales, aunque ocasionalmente serán ligeramente más extensas y de este modo pueden parecer menos convenientes que las supersimplificaciones a modo de lema del tipo de «forma bipartita», describen, no obstante, con mayor precisión los trazos genéricos de cada grupo, lo que supone un oportuno beneficio en claridad.

**La forma a dos partes (bipartita) (forma binaria; forma de danza)**

Este estereotipo formal puede ser enormente útil en el análisis de estilo, si restringimos su significado a las formas que se adecuan al plan binario de las danzas de suites, con la doble barra central y la modulación a la dominante (A::A$^1$). Aquí la modulación es históricamente importante, puesto que crea un arco de tensión armónica esencial para la evolución de las formas más extensas, como la forma sonata. Otra justificación para este estereotipo particular, está simplemente en la enorme cantidad de música que toma esta forma, no simplemente los cientos de danzas de suite, sino también muchos de los movimientos de las primeras sonatas. La gran variedad de estos movimientos suscita muchas cuestiones para el analista, muchas de las cuales conciernen al grado de diferenciación entre las partes. Todos estos movimientos pueden tener su antecedente en el plan básico A::A$^1$; pero obsérvese que los trazos del estilo residen en las variaciones, no en el estereotipo. De aquí que cuanto más podamos reflejar esas variaciones en una división de subcategorías de forma bipartita, más podremos individualizar los estilos y los compositores específicos.

La forma AAB, llamada *Bar form*, particularmente por los teóricos alemanes, probablemente como referencia sentimental al culto a los Maestros Cantores, ha sido explicada frecuentemente como una forma basada en el contraste, es decir, concluyendo con algo nuevo, creando un efecto de un final-abierto inusual. Esta conclusión puede parecer justificada a partir de un análisis melódico y de textura superficial, pero olvida una serie de detalles significativos tales como las pequeñas recurrencias melódicas en los finales de las frases, las semejanzas cadenciales y la

unidad de tono o modo. Una *Bar form* representativa produce el siguiente diseño de crecimiento:[4]




¿Es esta una forma bipartita o tripartita? La articulación principal (indicada por la vertical más larga sobre la línea de tiempo) indica una división desigual en dos partes. Por otro lado, el texto intenta hacernos pensar en tres partes casi iguales. Aquí podemos observar la dificultad (y la falta de comunicación básica) que surge del uso de los estereotipos más conocidos: esta pequeña pieza mezcla claramente dos planes de crecimiento. Aunque lo que esto origina es un término algo complicado y no demasiado funcional: «forma mixta bipartita o tripartita». (Véase también la discusión sobre las formas rondó que vendrá más tarde.) Para los propósitos analíticos del estilo, podemos describir esta pieza con mayor precisión y representar sus funciones de manera más completa a partir de un resumen abreviado de su crecimiento: repetición y contraste con terminaciones recurrentes (A repite, B proporciona contraste, *x* repite). En otro lugar podemos aplicar en parte los métodos analíticos del estilo, dentro de las categorías estereotipadas a base de descubrir unos modos funcionales que pueden distinguir entre las formas bipartita y tripartita. Probablemente la distinción más básica deriva del carácter de la primera de las articulaciones principales, que a menudo es una doble barra: si la articulación es inestable y abierta (que es la situación más característica producida por la modulación a la dominante), hace que la primera parte quede dependiendo de la segunda, para ser completada, resultando una forma bipartita. Si la primera de las articulaciones principales suena independiente y completa en sí misma (una situación normalmente producida por una fuerte cadencia en la tónica original), se crea una oportunidad característica para la forma tripartita: la segunda sección debe producir ahora un cambio de alguna clase (desarrollo o contraste), antes de que un retorno a la primera sección pueda completar un diseño ternario bien proporcionado.

### Puntos críticos para el estilo en las formas a dos partes (bipartita)

1. ¿Está confirmada la articulación central por una modulación, un ritmo de los acordes, o una aceleración del ritmo de la superficie?
2. ¿Es el material homogéneo o podemos encontrar algún contraste de ideas? Si es así, ¿estos diferentes materiales están confirmados y articulados por otros elementos? Si existe politematismo, ¿desarrolla el compositor algún tipo de especialización temática, tal como temas cadenciales? ¿La segunda parte aparece desarrollada motívica y armónicamente?
3. ¿Cuál es la proporción de las dos partes en ritmo de tonalidad y cuál es la longitud de la excursión tonal? ¿Podemos detectar alguna relación entre los puntos agudos y los puntos graves entre las partes? ¿Existe algún diseño o proporción reconocible en la disposición de las intensidades de textura y actividad rítmica?

[4] Véase Walther von der Vogelweide: «Palästinalied», en Reese: *Music in the Middle Ages*, Nueva York, 1940, p. 234, ej. 57.



4. ¿Podemos observar alguna tendencia hacia la recapitulación? (por supuesto, esta tendencia condujo a las distintas combinaciones de forma bipartita y tripartita que evolucionaron gradualmente en innumerables formas magníficamente flexibles que llamamos forma sonata).

## Forma a tres partes (tripartita) (forma ABA; forma da capo)

La tendencia histórica de los estilos musicales hacia un incremento en el tamaño y en la complicación, que tan a menudo venimos observando desde las páginas anteriores, que condujo al «descubrimiento» de la forma tripartita, especialmente en el diseño de las arias da capo, hizo posible la considerable extensión a que se llegó más allá de las estructuras a dos partes de las suites de danza. Por supuesto, la forma tripartita también llega a ser importante para la música instrumental, como el plan básico de los movimientos de minueto con trío (realmente, minueto-trío-minueto). Ello estimuló los nuevos campos de exploración en la investigación de los medios más artísticos de la relación que podían ser aplicables a la sección media, o en sentido opuesto, de los modos más sorprendentes de profundizar en su contraste. En la discusión inmediatamente precedente hemos observado que la primera sección de la forma a tres partes finaliza, característicamente de una manera estable y decisiva, en la tónica original de modo que esta primera sección da una impresión de autosuficiencia e independencia en relación con lo que sigue. (Las partes interdependientes caracterizan las formas bipartitas.) Con esta característica firmemente en la mente podemos distinguir con toda seguridad las formas tripartitas de las bipartitas o de las configuraciones mezcladas o transicionales.

### Puntos críticos para el estilo en las formas a tres partes (tripartita)

1. Considerar los puntos (1) y (2) referidos a las formas bipartitas.
2. ¿Aparecen cambios en el tiempo y en el metro en la sección de contraste? ¿Un tempo contrastante estimula también contrastes armónicos y temáticos? ¿Un nuevo tempo altera las dimensiones temáticas (longitudes de los períodos y las frases) y el peso de las articulaciones? En sentido más general, ¿las arias da capo lentas desarrollan un tipo de fraseo y articulación diferentes de las arias rápidas?
3. ¿Podemos distinguir entre la manera en que un compositor trata las formas tripartitas extensas (tales como *scherzo*-trío-*scherzo*) y los cortos diseños tripartitos que pueden aparecer dentro de una de esas secciones (tales como $AA^1A$)?
4. Aparte de la difenciación o especialización temática, ¿el compositor realiza algún intento para refinar el diseño mismo de la frase con contrastes interiores o curvas de tensión?

## Forma rondó (forma ritornello; formes fixes)

NOTA: Aunque el convencionalismo ha conservado religiosamente el uso de los símbolos ABACA para los rondós, el esquema PTSK, con las apropiadas subfunciones que son requeridas, proporciona mejores posibilidades para ser más precisos en la descripción. En lugar de *P* podemos poner *R* (para *Refrain*[*] o *ritornello*) que no crea ningún tipo de ambigüedad a menos que necesitemos referirnos al ritmo de un tema. El uso de ABACA para las funciones principales nos robaría un nivel completo de descriptores sintácticos.

[*] Dejo el término *refrain*, puesto que también lo hemos usado nosotros por *estribillo* porque posibilita la *R* para su simbolización y de este modo está más en consonancia con el alfabeto que presenta el autor. (N. del T.)

Las formas rondó, típicamente R S R 2S R (± coda), conllevan el riesgo de la repetitividad en una dimensión similar a aquellas que a menudo se escuchan en las formas de variación, pero por razones diferentes: los compositores tienden a utilizar en los temas de rondó un fraseo más cuadrado y regular, quizá para clarificar el tema, consiguiendo así que sea más fácil recordar y reconocer este tema cuando retorna. Si entonces el compositor no consigue aliviar esta tendencia a la cuadratura en los episodios contrastantes, el rondó puede llegar a resultar falto de vida. Como ya vimos anteriormente, el flujo de las medias dimensiones parece depender de la diferencia de tensión y énfasis de los períodos, que son las cualidades más necesarias, sobre todo si las dimensiones de los períodos son las mismas. Muchos compositores caen en este error que es inherente a las formas rondó:

Merecen especial atención dos subespecies de la forma rondó:

1. El *rondó modulante*, en el que la idea inicial aparece en varias tonalidades, volviendo a la tónica únicamente en su última aparición, y que sirve como base a los movimientos rápidos de muchos conciertos barrocos, especialmente en los conciertos a solo.

2. Las *formes fixes* de la Edad Media, basadas todas sobre formas poéticas que contienen estribillos, producen obviamente rondós musicales si el compositor sigue el esquema del poeta (a veces, los compositores no lo hacen: el *Adieu m'amour*)[5] es textualmente un rondó, pero el verso del estribillo finaliza en la dominante). Los nombres poéticos de las formas tienen poca relevancia para el análisis del estilo; pero puesto que cualquier discusión de esta música requiere una referencia a las formas de los versos, es conveniente dar aquí una lista. Los esquemas siguientes utilizan la convención de las letras mayúsculas para simbolizar el retorno completo, tanto del texto como de la música, y las letras minúsculas para indicar la repetición de la música pero con el texto cambiado. Debajo de los esquemas corrientes con las letras *a, b, c...* aparecen las muestras de los símbolos analíticos del estilo que recalcan las funciones de crecimiento con bastante mayor claridad.

*a*) La *ballade* de los *trouvère*, *canzo* de los *troubadour* (La *Bar* de los *minnesinger* es similar si el texto se repite más de una estrofa):

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *ab* | *ab* | *cd* | *E(F)* | *gh* | *gh* | *ij* | *E(F)* | *kl* | *kl* | *mn* | *E(F)* |
| *1P* | *1P* | *1S* | *R* | *2P* | *2P* | *2S* | *R* | *3P* | *3P* | *3S* | *R* |

Obsérvese que las letras *mn* en sí mismas no llevan ningún tipo de información: debemos examinar el contexto total para comprender su función, mientras *3S* inmediatamente nos dice que nos encontramos ante la copla contrastante de la tercera estrofa. Si estuviésemos en la necesidad de simbolizar otros detalles dentro de *3S*, tenemos disponible, por supuesto, la totalidad de la jerarquía de las subfunciones, desde *abc...* a través de *x y z...* hasta *1m, 2m, 3m,* y así sucesivamente:

*b*) El *virelai* francés, la *ballata* italiana:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *A* | *bb* | *a* | *A* | o | *AB* | *cc* | *ab* | *AB* |
| *R* | *ss* | *r* | *R* | | *RaRb* | *ss* | *rarb* | *RaRb* |

*c*) El *rondeau* francés:

| | | | |
|---|---|---|---|
| *AB* | *aA* | *ab* | *AB* |
| *PS* | *pP* | *ps* | *PS* |

[5] Willi Apel y Archibald T. Davison (eds.), *Historical Anthology of Music*, Cambridge (Mass.), 1950, vol. I, núm. 68.



PUNTOS CRÍTICOS PARA EL ESTILO EN LA FORMA RONDÓ

1. Comparando la exposición del rondó con los episodios que intervienen, ¿qué fuentes de contraste explota el compositor (tonalidad, material temático, orquestación, ritmo de acordes, nivel dinámico, organización de textura, módulo formal)?

2. ¿Qué intentos encontramos de encubrir (o, por el contrario, dramatizar) las articulaciones, particularmente la de la preparación de cada retorno?

3. ¿Qué alteraciones ofrece el retorno, a modo de variedad? ¿Existen extensiones, alargamientos, compresiones, elisiones u otras modificaciones?

4. Si existen codas o bien al final o internamente, ¿cómo alcanzan la estabilidad?

## La forma sonata

Los compositores desarrollaron el proceso poderosamente integrado de desarrollo y recurrencia, que ahora conocemos como forma sonata, de un modo bastante gradual, combinando y ajustando una serie de procedimientos tomados tanto de la forma bipartita como de la forma tripartita. De los dos antecedentes fue probablemente la forma bipartita la que proporcionó los genes más decisivos, puesto que contiene característicamente la modulación esencial a la dominante, armoniosa estructura que hace arquitectónica y psicológicamente convincente el extenso arco de la forma sonata. Por supuesto, casi de igual importancia es el antiguo principio de la recurrencia después del contraste, que es el núcleo fundamental de generaciones de diseños tripartitos. Las contribuciones de estas dos fuentes principales pueden resumirse como sigue:

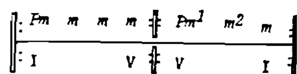
COMPONENTES DE LA FORMA SONATA

| *De la forma bipartita* | *De la forma tripartita* |
|---|---|
| 1. Modulación a la dominante. | 1. Principio de recapitulación total. |
| 2. Doble barra central, normalmente con repeticiones. | 2. Sección media contrastante. |
| 3. Desarrollo motívico, estimulado por partes más estrechamente integradas. | 3. Sofisticado control de las frases. |
| 4. Diferenciación temática. | 4. Especialización temática. |

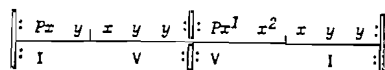
Una tabla resumen como la anterior únicamente puede reflejar las tendencias generales; no puede destilar las verdades fundamentales. Por ejemplo, puede encontrar ciertamente algún tipo de especialización temática ocasional, es decir, temas de conclusión característicos en las sonatas bipartitas de Domenico Scarlatti. Pero debido al mayor control y desarrollo de la estructura de las frases en las arias *da capo*, un porcentaje mucho mayor de tales arias muestra una especialización más evidente en las funciones de transición, secundarias y de conclusión temática que lo que lo hacen las obras instrumentales de la misma época.

Con un espíritu igualmente generalizador podemos volver a aplicar una serie de líneas de tiempo que muestren la evolución de la forma sonata. Esta cadena graduada de desarrollo morfológico surge de la combinación de muchos elementos, aunque en algunos casos puede citarse un prototipo exacto. Un preciso conocimiento de una serie evolutiva de este tipo nos muestra cómo buscar los puntos fuertes y débiles que en cualquier forma sonata podemos encontrar:

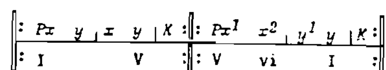
1. Forma binaria primitiva con modulación a la dominante, aunque en gran parte con material motívico.



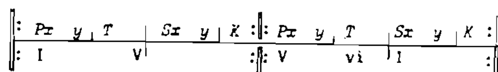

2. Forma binaria desarrollada, con una frase temática más desarrollada (*x* e *y*), pero principalmente con material homogéneo (no hay ideas *S* ni *K*) y únicamente una ligera variación motívica.



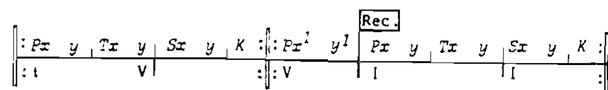

3. Forma binaria politemática con diferenciación en la sección final (*K*) y algún desarrollo armónico (modulación al VI).




4. Forma binaria extensa con diferenciación temática completa (*P, T, S, K*).



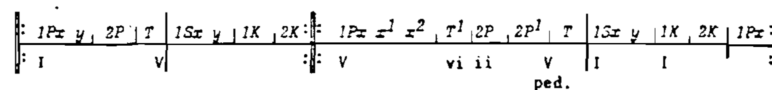

5. La primera forma sonata con la sección de desarrollo no evolucionada: es breve pero con funciones temáticas especializadas en la exposición y una completa recapitulación, aunque el desarrollo es mínimo, a menudo una mera reexposición de *P* en la dominante. Este tipo fue usado frecuentemente por los primeros compositores de la Escuela de Viena. Algo más tarde, encontramos un esquema similar aunque con una exposición ligeramente más evolucionada e incluso con un desarrollo más breve (a veces se puede decir que no existe, y simplemente aparece un comienzo con *1P* en la tónica después de la doble barra) que llega a ser popular como base para las oberturas operísticas de Mozart (véase la obertura del *Figaro* de Mozart).



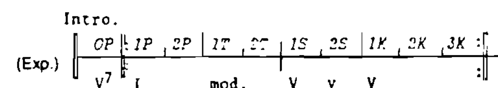

6. Primera forma sonata con recapitulación incompleta después de una exposición fuertemente diferenciada y con un desarrollo bastante evolucionado, que fue el tipo comúnmente usado por los compositores de la Escuela de Mannheim.

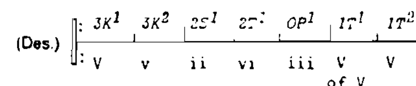


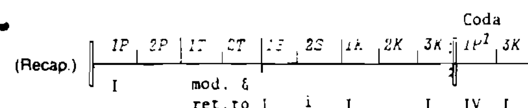
La recurrencia *1Px* en el verdadero final no representa una recapitulación invertida (que situaría a *T* después de *S*) sino más probablemente supone un salto atrás hacia la recurrencia motívica o al principio de ritornello final del período barroco.




7. La forma sonata completa en su estado evolucionado añade a menudo una sección de introducción antes de *1P* y una coda recalcando la subdominante después del final normal de la recapitulación.[6]




### PUNTOS CRÍTICOS PARA EL ESTILO DE LA FORMA SONATA

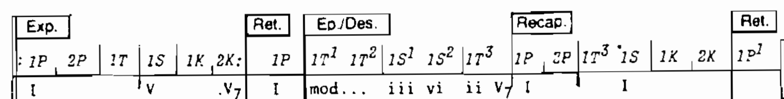
1. Examinar de nuevo las cuestiones referidas a las formas bipartita y tripartita.
2. ¿Existe algún tipo de interrelación temática tal como un tema *T* derivado de *2P* o un tema *2K* que nos recuerde simétricamente a *1P*?
3. ¿Qué elemento o elementos altera el compositor en la sección de desarrollo? ¿Existen también desarrollos en la exposición?
4. ¿Qué grado de contraste existe entre las secciones principal y secundaria? ¿En qué medida el desarrollo aparece proporcionado en tamaño e intensidad a la exposición y recapitulación? ¿Qué cambios (omisiones o adiciones) efectúa el compositor en la recapitulación comparada con la exposición?
5. ¿Podemos observar un control consciente de las articulaciones y los clímax? ¿El peso de las diferentes articulaciones corresponde a la importancia del material que las sigue?
6. ¿Existe alguna evidencia de planificación a gran escala tal como puntos altos en la recapitulación; preparaciones largamente sostenidas y clímax; orquestación más brillante?

[6] Un estudio enormente clarificador de todo este problema se encuentra en Bathia Churgin, «Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form», *Journal of the American Musicological Society*, XXI (1968), 181-199. Un artículo del profesor Churgin que resume los puntos de vista de otros expertos en este campo, tales como William S. Newman y Leonard Ratner.

7. ¿El compositor se concentra sobre un número pequeño de motivos en el desarrollo, trabajándolos completamente (¿cuántas mutaciones existen?) o se mueve a través de un número de ideas con cambios únicamente superficiales, quizá simplemente modulaciones?

**La forma rondó-sonata**

Esta forma mezclada, encontrada frecuentemente en los finales sinfónicos, intensifica la idea de rondó empezando con una exposición completa de forma sonata, acelerando luego los acontecimientos del crecimiento (realmente simplificando y abreviando la forma) a través de un retorno al material principal en la tónica de entrar en el desarrollo. La influencia del rondó afecta al carácter de los temas que tienden hacia un fraseo cuadrado y claramente articulado. Además, respondiendo a la influencia de la sonata, el episodio de contraste toma a menudo la forma de un genuino desarrollo, creando una forma mucho más unificada que el rondó normal. Un diagrama característico de esta forma sería:




PUNTOS CRÍTICOS PARA EL ESTILO DE LA FORMA RONDÓ DE SONATA

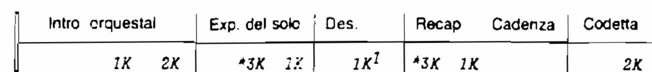
1. Volver a examinar las cuestiones sobre las formas rondó y sonata.
2. ¿Qué efecto tiene el ambiente del rondó sobre el carácter temático; sobre el número y diferenciación de los temas; sobre la regularidad interna de las frases, grupos de frases y secciones?
3. ¿El acortamiento del área de desarrollo por medio de la inserción de un retorno reduce la profundidad de la mutación, la exploración de tonalidad y los contrastes orquestales?
4. ¿La recapitulación es cambiada o acortada de algún modo que sea anormal para las formas sonata?

**La forma concierto-sonata**

La variedad especializada de forma sonata utilizada por los conciertos a solo durante los períodos clásico y romántico, retiene dos aspectos directamente derivados del período barroco: la introducción orquestal inicial y el *tutti* orquestal al final de la exposición del solo. Estos aspectos derivan directamente de la forma rondó modulante del *concerto* barroco, que consistía principalmente en *tutti* en diferentes tonos separados por episodios a solo. La herencia del barroco no supone para nosotros un puro beneficio, puesto que causa muchas confusiones en la forma sonata de concierto. Los compositores no siempre llegan a entender cómo controlar una exposición a solo; además, la entrada del *tutti* central proporciona una sensación psicológica totalmente diferente del final de una exposición de una sonata normal, siendo aquella extremadamente estable a causa de la repetida cadenciación y de la fuerte articulación final y repetición que se encuentra en la doble barra, conteniendo normalmente un largo silencio. Como contraste, después de que un solista acaba su exposición con un trino y una cadencia, la orquesta emprende a menudo un episodio activo propio modulando a través de varias tonalidades, y preparando la próxima entrada del solo a una tonalidad contrastante, normalmente el relativo menor. En este punto, frecuentemente los conciertos revierten otra vez hacia las prácticas del barroco e introducen una tema completamente nuevo (*N*) más que desarrollar fielmente el material de la exposición. El flujo de estas piezas, imprecisamente tejidas, está garantizado por las interesantes alternancias entre el solo y el *tutti* que suponen una firme polaridad de textura que confiere la suficiente unidad para compensar cualquier pérdida en la integración temática. La influencia de la forma sonata obligó a veces a los compositores a escribir exposiciones completas, tanto para el solo como para la orquesta, llevando a menudo a resultados desastrosos de dos clases: 1) un material desgastado y trillado por la repetición; y 2) la pérdida del poder del arco de tensión de la dominante al modular dos veces. En los conciertos más logrados los compositores resolvieron el primero de estos problemas ofreciendo al solista temas nuevos que exponer, particularmente en lo que se refiere a los temas secundarios. El segundo problema, aparentemente mucho más sutil, pues muchos compositores no consiguieron resolverlo, recibe su mejor solución en las obras de Mozart, donde el *tutti* orquestal permanece casi por completo en la tónica dejando la tensión y el drama de una fresca y no tocada dominante para el solista. Incluso Beethoven en sus tres primeros conciertos no calculó bien este aspecto al escribir modulaciones excesivamente interesantes en la exposición orquestal. Cuando la orquesta confiere colores remotos y fascinantes, el solista tiene ante sí un obstáculo proporcionalmente más dificultoso para establecer su propia personalidad.



La triple presentación de las ideas en la forma concierto-sonata (exposición orquestal, exposición del solo y recapitulación) origina varias situaciones especiales no encontradas de ordinario en las formas de sonata. En primer lugar, puesto que el solista puede añadir varios temas propios, el número de temas tiende a llegar a ser demasiado grande de cara a una recapitulación convincente. Como consecuencia, muchas recapitulaciones de conciertos omiten algunos de los temas, posiblemente aquellos que reciben alguna atención tanto en la parte del *tutti* central como en el desarrollo. En segundo lugar, la sección final, al menos en las obras de Mozart, ofrece una grata posibilidad simétrica: dejar un tema *K* reservado para el verdadero final. Como solución típica podemos considerar la siguiente (obsérvese el tratamiento de 2*K*):




Posiblemente debido a sus orígenes mezclados, el concierto nunca parece estabilizarse completamente como forma y, además, la variedad de los diseños de concierto puede ser incluso más numeroso que las variantes de la forma sonata ordinaria. Además, cualquier estudio detallado de los conciertos aumentará el número de errores formales: aunque el encanto inherente de las fuerzas y timbres contrastantes hace olvidar muchas de las debilidades formales.

PUNTOS CRÍTICOS PARA EL ESTILO EN LA FORMA CONCIERTO-SONATA

1. ¿La exposición orquestal modula de un modo decisivo a la dominante o a cualquier otra tonalidad bien definida?
2. ¿El solista añade nuevos temas propios? Si es así, ¿son apropiados específicamente para su instrumento o son igualmente efectivos para el *tutti*? ¿Algunos de los temas son divididos por medio de ecos, o de pregunta y respuesta?
3. ¿Cómo trata el compositor el área central, como un campo para el desarrollo del material de la exposición, o como un episodio contrastante para la introducción de nuevas ideas?
4. ¿Qué material, si existe alguno, no retorna en la recapitulación?

Los estereotipos anteriores representan un grupo importante de conceptos iniciales y no puede accederse a la literatura de la musicología sin algún conocimiento de estas formas convencionales. Sin embargo, desde el punto de vista del análisis de estilo, esos estereotipos, normalmente representan generalizaciones demasiado amplias para ser consideradas útiles de cara al establecimiento de diferenciaciones estilísticas.

# 8. Evaluación

La persona que dice «yo no sé mucho de música, pero sé qué me gusta» se siente justificada al creer expresar el derecho democrático de toda persona a la propia opinión. Pero también es cierto que puede no darse cuenta de que esta actitud levanta en torno suyo un muro de ignorancia que puede privarle del goce de experiencias estéticas e intelectuales más elevadas. Hasta ahora, este libro ha tratado de evitar en principio el problema de los valores subjetivos sosteniendo la inviolabilidad final del juicio estético personal, aunque al mismo tiempo defendiendo que un análisis objetivo de las obras musicales no sólo revela una serie de evidencias importantes que ayudan a la comprensión de su construcción y de su posición histórica, sino que también indica perfiles de intensidad que pueden incrementar directamente la experiencia estética. Por consiguiente, el proceso de evaluación propuesto en este capítulo final, combina necesariamente los juicios subjetivos y los objetivos.

No hay nada nuevo o extraño en considerar la música como una combinación de elementos subjetivos y objetivos. Al contrario, las vidas de los compositores confirman la verdad fundamental de este doble aspecto en la secuencia natural de su propia evolución: los compositores preparan su propia expresión (logros subjetivos) a través de un estudio intensivo de las prácticas y «reglas» objetivas derivadas originalmente de compositores anteriores (ocasionalmente esterilizados por los teóricos posteriores). El reconocimiento de que el contrapunto y la armonía constituyen preparaciones necesarias para la composición, demuestra que los propios compositores han sentido firmemente la importancia de los convencionalismos objetivos como base para la invención subjetiva. Por consiguiente, cuando estudiamos cuidadosamente, como analistas del estilo, los aspectos objetivos de una obra, estamos cotejando las pautas de la educación de los compositores a través de los siglos: ponemos las bases para el juicio subjetivo por medio del estudio objetivo. Cuando Beethoven llegó a Viena, inmediatamente decidió tomar lecciones de contrapunto (*no* de composición) con Haydn; y cuando Haydn demostró estar demasiado ocupado para darle juicios críticos suficientemente detallados, Beethoven recurrió a un compositor mucho menor, que era un maestro más estricto y pedagógicamente (es decir, objetivamente) más organizado, Albrechtsberger. En las clases de contrapunto y armonía, las soluciones «correctas» son abstracciones convencionales de los que los compositores han juzgado claramente como las mejores y más efectivas soluciones; por consiguiente, las «reglas» son simplemente afirmaciones estereotipadas provenientes de la evaluación objetiva. Los «correcto» e «incorrecto» que Beethoven aceptaba de los juicios críticos de Albrechtsberger, representaba una evaluación objetiva de un pasaje particular como «bueno» o «malo». Con estos pensamientos en la mente, se puede apropiadamente llegar a la conclusión de que el análisis objetivo es una base importante

del buen gusto musical y un componente educativo esencial en el desarrollo de un sólido criterio personal.

El análisis del estilo proporciona sistemáticamente muchas de las bases para la evaluación objetiva, y aunque podamos creer que el juicio estético debiera mantenerse lo más cercano posible a la intuición, incluso los juicios intuitivos implican una escala de respuesta a las cambiantes intensidades generales y a las características específicas que se encuentran en una pieza. (Como ya vimos anteriormente, la idea de la intuición «pura» es muy rara, puesto que muchas respuestas musicales descansan sobre complicados hábitos de escucha, relacionados con sistemas musicales específicos. Así pues, recurrir a la intuición como una respuesta «libre» es erróneo: la tal intuición opera bajo los controles, relativamente estrictos, impuestos por las experiencias obtenidas en un determinado sistema.) Por consiguiente, cuando enumeremos cualquier conjunto de preferencias, proporcionaremos un material a partir del cual será posible deducir una serie de predicciones de valoración estética. Por medio de un análisis estilístico cuidadoso de las situaciones elegidas podemos ser capaces de identificar configuraciones recurrentes que tengan un firme interés para un oyente específico, estableciendo por ello heurísticamente su escala individual de valores. Un motivo importante para el nacimiento del presente libro surge de la creencia de que cualquier refinamiento o detalle en nuestras respuestas hacia la música, tales como el elevado grado de apreciación organizativo obtenido por la más completa aproximación al SAMeRC, enriquece proporcionalmente nuestra experiencia estética. La discusión que sigue, más que intentar proporcionar un sistema mecánico para la gradación de la música, busca más bien en su lugar llamar la atención sobre la riqueza de los factores que conjuntamente contribuyen a nuestros juicios. La valoración de estos factores debe quedar siempre bajo la responsabilidad del intérprete y del oyente en particular, pero el analista puede contribuir a completar las áreas de elección. Aunque existen muchos caminos por los que puede esbozarse la evaluación, para nuestros propósitos actuales es útil considerar cuatro puntos que incluyan entre ellos muchas de las consideraciones de valor.

1. Alcance o campo de acción (el tamaño y los requerimientos de la obra).
2. Consideraciones históricas.
3. Valores objetivos (control de SAMeRC).
4. Valores subjetivos.

### Alcance o campo de acción

Aunque el campo de acción es consecuencia principalmente del tamaño, conlleva al menos la posible existencia de otro aspecto relevante, la complejidad. Por supuesto, no estaría nunca justificado asumir que una pieza extensa es mejor que una corta; aunque parece existir acuerdo en que una buena pieza extensa es más importante que una buena pieza corta. Existe un acuerdo considerablemente menor en que una pieza compleja es necesariamente mejor que una pieza simple. Además, esto plantea la dificultad de la definición de la complejidad musical: por un lado, una claridad superficial puede ocultar procedimientos sumamente enrevesados (es el arte que oculta el artificio). Por otro lado, una aparente complejidad puede simplemente resultar de una sobrecarga de detalles redundantes e innecesarios. El curso de la historia de la música muestra ciertamente que los compositores han sentido con frecuencia la tentación de buscar una expresión fresca a través del incremento de tamaño y en la complejidad. Por supuesto, si estas dos dimensiones llegan a ser exageradas y opresivas uno puede verse obligado a juzgar la *ausencia* del tamaño y la complejidad como una nueva indicación de valor: la crónica de la historia proporciona repetidos ejemplos de simplificación desarrollados como una reacción a las complicaciones que sobrepasaron los límites de lo razonable; por ejemplo, las complejidades polimétricas de finales del siglo XIV. Por consiguiente, hay que situar siempre los criterios referidos al campo de acción, en contraposición a un entorno histórico lo más amplio posible, incluyendo en él tanto los elementos análogos de su tiempo como las incidencias históricas. Es difícil imaginar de qué modo el campo de acción puede ser definido como un valor absoluto. Ocasionalmente, una obra de gran envergadura, puede adquirir una considerable influencia aun cuando no se tengan en demasiada consideración sus propios méritos. Este aspecto un tanto tortuoso del valor de una obra pertenece en realidad a las consideraciones históricas.



### Consideraciones históricas

El público siempre ha respondido visceralmente a distinto tipo de novedades y específicamente el público musical ha saludado cada nuevo adelanto con un confuso griterío, exclamaciones de arrebato y alarma. No debería afirmarse que la novedad, por sí misma, sea una fuente de valor, pero el compositor que inventa nuevas palabras o una nueva sintaxis con las que expande el lenguaje musical merece un expreso reconocimiento, si bien no necesariamente grande. Persiguiendo la exclusividad histórica hasta su lógico final, llegamos al aspecto de unicidad, un ejemplo extremo que combina la primacía de una obra, el hecho de que pueda ser la última y el que pueda ser también exclusiva. (Recuérdese que los valores aquí discutidos son históricos más que musicales.) Histórica y sociológicamente podemos encontrar valor en un insólito concierto para *piccolo* y *timpani*. Puede decir algo acerca de la fecundidad de la mente humana y del espectro de su humor, aunque sus oportunidades en el contrapunto sean insignificantes.

La consideración de los valores de «primacía» y unicidad (de lo que significa ser «primero» y «único») nos sitúan dentro de un área más amplia de la relación de una obra musical con sus antecedentes. Históricamente es importante determinar si una obra es convencional o no, puesto que al estudiar cualquier período histórico tratamos primeramente de establecer sus convenciones centrales y luego los logros más acusados de su estilo. Podemos reconocer los rasgos típicos de una pieza comparándola simplemente con las convenciones establecidas. Sin embargo, una característica atípica requiere un estudio más cuidadoso para determinar si indica tendencias progresivas o regresivas. A todos nos es familiar el contraste entre generaciones aunque sólo sea de nuestras propias experiencias familiares del «salto generacional». Posiblemente como consecuencia de estos antecedentes, en lo que a las materias musicales se refiere, tendemos en gran parte a estimar lo moderno de un compositor por la libertad con la que trata los aspectos derivados de la generación inmediatamente anterior. Aunque parezca extraño, cuando los compositores se saltan una generación en los procedimientos que adoptan o desarrollan solemos considerarlos de hecho progresivos. A mediados del siglo XVIII, por ejemplo, los compositores modernos evitaron el contrapunto barroco en favor del nuevo énfasis de lo vertical; aunque en el último cuarto de siglo, los compositores más avanzados y dotados, como Haydn y Mozart, reintrodujeron las sutilezas contrapuntísticas en sus obras, particularmente aplicadas al desarrollo te-

mático. Lo que parecía una práctica anticuada en 1750 apareció como fresca y vital en ese otro contexto de 1775.

No debemos equiparar necesariamente lo progresivo con lo valioso, dado que lo convencional puede haber dirigido su curso hacia una condición de decadente exageración o de una transición incompleta y por consiguiente algo confusa hacia un estilo posterior. El lenguaje de J. S. Bach es a menudo más regresivo que progresivo, comparado con el de sus contemporáneos. Pero qué magníficamente manejó Bach sus anticuados procedimientos. Por consiguiente, observado desde una perspectiva histórica más amplia, Bach realmente fue todavía progresivo en las nuevas profundizaciones de la experiencia que provocó a partir de una tradición que se había agotado para muchos otros compositores. La perfección de su control repercutió e influyó en las generaciones posteriores. En comparación, los experimentos en los primeros tiempos del clasicismo de los compositores progresistas de ópera como Leo o Conti parecen casi un juego de niños. Aunque las nuevas dimensiones de las frases, más extensas, de estos protoclasicistas contenían potencialidades mágicas para la evolución posterior, Bach por sí mismo había logrado —y agotado— de forma absoluta los potenciales de su estilo.

No es fácil establecer una escala de lo progresivo y lo regresivo, puesto que la cuestión de familiaridad y no familiaridad afecta a la intensidad de la impresión que producen los efectos progresivos o regresivos sobre el oyente. Podemos reaccionar con bastante intensidad a un pequeño detalle simplemente porque impacte al oído por su novedad; podemos reaccionar también con una actitud de burla hacia una pieza hábilmente escrita simplemente porque su vocabulario y su sintaxis general pueden parecernos aburridamente familiares. Estas sutiles determinaciones difícilmente podrán ser confiadas a las computadoras en un futuro cercano; ya es bastante difícil deducir incluso las pautas más generales. Sin embargo, una vez más, un mínimo de competencia en el juicio depende de lo completo de nuestra aproximación: si examinamos firmemente todos los elementos del SAMeRC, inspeccionándolos en busca de trazos progresivos y regresivos, apoyamos nuestras determinaciones sobre una amplia base que impide una serie de prejuicios y un excesivo y ciego énfasis sobre una única perspectiva.

Entre las consideraciones históricas, todas ellas indirectas y extrínsecas a las propias notas musicales, las consideraciones de popularidad general pueden parecer particularmente externas e inapropiadas como parte de una evaluación estética. La popularidad lleva implícita una serie de limitaciones no deseables, puesto que obviamente cuanto más amplio es el clamor, más simple ha de ser el lenguaje; además, aunque pueda existir algún tipo de virtud en la simplicidad, un vocabulario esquemático limita con rigor la expresión musical. No es en absoluto convincente el citar las canciones de Schubert y las obras de Schakespeare como ejemplos de grandeza estética lograda por medios simples. Las obras de Schubert que parecen simples en la superficie contienen refinamientos ocultos y complejidades insospechadas cuando se examinan cuidadosamente. Del mismo modo, una persona con un conocimiento básico del inglés posiblemente responda entusiásticamente a Shakespeare en un nivel inferior, pero las estructuras y matizaciones de significado de su lenguaje han ocupado a los críticos más sutiles desde hace siglos. De aquí que, aunque por razones históricas o sociológicas se pueda considerar la popularidad como un importante criterio de valor, su relevancia para la valoración estética es dudosa. Sin embargo, no podemos excluir completamente el juicio popular por una importante razón: la supervivencia física real de la música. Las obras más populares de cualquier período sobreviven en numerosas copias tanto manuscritas como impresas. Por el peso mismo de su número esas obras tienden a convertirse en los pilares del convencionalismo de su tiempo. La tradición basada en la interpretación puede también acumular un incremento sugerente, aunque en parte irrelevante, de la aceptación popular. Como ejemplo de la necesidad de considerar este elemento de valor podemos usar un problema práctico que se da en la enseñanza de la historia de la música: vamos a suponer que lo que intentamos es evaluar los oratorios de Haendel para elegir una única obra que ilustre este aspecto de su música. El aplastante peso de la popularidad y de la tradición establecida nos indicaría, por descontado, la elección del *Mesías* como el oratorio más influyente y significativo, aunque no sea, en manera alguna, un ejemplo típico de su estilo de oratorio; y a pesar de muchos momentos grandiosos es inferior a *Salomón* y algunos otros de sus oratorios en lo que se refiere a equilibrio general y al mantenimiento de una alta calidad. El atractivo popular, particularmente cuando llega a estar consagrado por una larga tradición, tiene que ocupar inevitablemente alguna parte en la formación de nuestra escala de valores, pero no se le debe nunca conceder un peso exclusivo ni decisivo.



Un tipo de popularidad muy especializado, la mutua influencia entre colegas, puede proporcionar una medida de calidad que ofrezca mayor confianza. Si «la imitación es la forma más sincera de adulación» podríamos reconocer en parte las obras más influyentes en un período determinado fijándonos en aquellas que parecen haber sido imitadas por otros compositores, tanto contemporáneos como de generaciones posteriores. Al evaluar los estilos armónicos de Debussy y de Berg, tiene gran interés para nosotros saber que en la obra de Debussy *Pour la danseuse aux crotales*, que pertenece a *Six epigraphes antiques* (1914), aparece la misma insólita progresión de acordes por cuartas, sobre los mismos sonidos y casi con la misma distribución vertical que en el *lied* de Alban Berg *Warm die Lüfte* (núm. 4 en los Vier Lieder, op. 2) que fue escrita cinco años antes.[1] La repetición de estos acordes en la obra de los dos compositores subraya su importancia estilística. No importa quién fuera el primero (Stuckenschmidt se atiene al evidente peso de la cronología y considera la obra de Debussy como derivativa, aunque en una de las primeras obras de Berg la influencia siguió el curso contrario: *procedió de Debussy*); la coincidencia dirige nuestra atención hacia la elección específica de un compositor de un modo particularmente relevante: estos acordes, más que otros, le atrajeron lo suficientemente como para que su memoria, consciente o inconscientemente, los almacenase y pudiera volver a ellos para conseguir un efecto renovado. Esta observación permite hacer la sugerencia, al menos como hipótesis general, de que Debussy y Berg consideraron los acordes por cuartas como el siguiente paso lógico en la formación vertical. La idea puede parecernos hoy de lo más corriente, pero el pasaje en cuestión constituye una prueba vital, un importante cambio en la dirección de los desarrollos armónicos.

La opinión de los expertos, como es el caso de otros músicos, ya sean favorables o desfavorables, será de mayor ayuda que los veredictos populares en lo que se refiere a reconocer los aspectos significativos de cualquier estilo. Vemos, por ejemplo, que algunas de las mejores claves para descubrir los hallazgos originales en cualquier período, se pueden hallar estudiando las obras o procedimientos que son blanco del ataque de los críticos y teóricos. La severidad de las críticas de Artusi hacia Monteverdi nos ofrece una excelente escala para apreciar la magnitud de las innovaciones del compositor cremonense: cuanto más original es la desviación estilística más estridentes serán las objeciones de los teóricos.

Un mérito extrínseco final, de carácter posiblemente más sociológico que histórico en naturaleza, se refiere a lo pertinente de una obra con respecto a su pro-

[1] Véase H. H. Stuckenschmidt, «Debussy or Berg? The Mystery of a Chord Progression», en *The Musical Quarterly*, LI (1965), 453-459.

pósito. Este juicio puede requerir algún tipo de valoración subjetiva del tipo, digamos, de si se trata de una obra de buen gusto. La cuestión de lo pertinente tiende a surgir más a menudo cuando nos referimos a piezas musicales diseñadas para complementar algún otro tipo de actividad que cuando nos referimos a obras que fijan sus propios objetivos. Los oyentes reconocen instintivamente la colocación adecuada de las palabras, la música conveniente para situaciones dramáticas específicas, los fondos descriptivos convincentes. A menudo, encontraremos valores conflictivos como resultado de, por ejemplo, una composición que es un éxito como pieza con estructura musical, que puede no obstante resultar pesada para una escena dramática demasiado larga (el ajuste del tempo emocional de ambas artes requiere cuidadosos compromisos). En los grandes diseños de Beethoven, las palabras del texto pueden repetirse inapropiadamente debido a que el control ha pasado en gran parte a las consideraciones formales (por ejemplo, las repeticiones de la palabra *Freiheit* en el aria de Florestan del acto II de *Fidelio*, musicalmente efectivas, son en cambio textualmente excesivas). Hay quienes alegan que la intención del artista debe ser tenida en cuenta cuando evaluamos si la obra es apropiada. Aparte de la dificultad para descubrir cuál es realmente la intención del artista, debemos juzgar como necesidad práctica una obra en lo que es y no en lo que se podría haber intentado que fuera. La idea de la aprobación de un magnífico fracaso pertenece más al área de la moral o de la ética que a la de la estética.

### Valores objetivos. Control de SAMeRC

Puesto que muy poco del pensamiento humano puede escapar completamente del punto de vista personal y de la influencia emocional, seríamos más cautos y posiblemente más precisos titulando esta sección como «Valores supuestamente objetivos». Sin embargo, desde un punto de vista de sentido común, se debe distinguir ampliamente entre una clase de valores, principalmente objetivos, que pueden ser representados por símbolos, números, gráficos, palabras analíticas, y otros modos de comunicación concretos, que se oponen a valores principalmente subjetivos basados en sentimientos personales que difícilmente podemos expresar, excepto por medio de ejemplos comparables o de analogías directas. De cara a nuestros propósitos de análisis del estilo obviamente debemos utilizar valores comunicables, es decir, objetivos, si deseamos compartir cualquier sentido general de orden que podamos percibir en las obras musicales que están bajo discusión. Posteriormente, desde el punto de vista individual, podremos ser capaces de aplicar valores subjetivos al realizar diferentes tipos de elecciones finales y definitivas.

Como ya hemos observado repetidamente en anteriores panorámicas sobre el curso de la historia de la música, a juzgar por los productos que ofrecían los compositores, éstos han trabajado consecuentemente para lograr un control creciente de los elementos musicales (SAMeRC), extendiendo también este control en dimensiones invariablemente más largas o incluso durante algunos períodos, en una creciente variedad de dimensiones. (Por ejemplo, al comparar dos compositores de canciones A y B igualmente competentes, cuyas obras más extensas son similares en longitud, si las canciones del compositor A varían más ampliamente en longitud demuestra un control superior que el compositor B en este aspecto.) Si ahora, como analistas, con la preciosa ayuda que supone la perspectiva histórica, aplicamos simplemente como modelos los objetivos tan claramente implícitos a la luz de las direcciones en que esos compositores han desarrollado sus distintos estilos; llegamos a reproducir del modo más exacto posible los propios puntos de vista de cada compositor, aunque con una ventaja adicional de la retrospectiva (los



compositores no siempre han conocido el resultado final de sus técnicas, invenciones o aspiraciones). Apoyados en nuestra ventaja histórica podemos usar el último plano de un progresivo control estilístico como un medio para comprender los orígenes y enjuiciar los logros de las sucesivas etapas formativas que conducen hacia ese plano. Esta deducción de los modelos a partir de los objetivos implícitos de los compositores puede que no nos lleve a establecer una verdad estética eterna; pero esa deducción relaciona lo más fielmente posible el análisis a la composición, lo que posiblemente es más importante para la comprensión de la música.

Si consideramos como un postulado, que el control es la medida de evaluación en el análisis del estilo, existen dos requisitos que no debemos perder de vista. Primero, que el énfasis relativo de los elementos musicales peculiares varía significativamente de una época a otra; de aquí que al establecer modelos de control, debemos reflejar de un modo flexible los objetivos contemporáneos de los compositores. Obviamente, al aplicar un modelo derivado de una era estilística determinada a un repertorio anterior o posterior se produce una evaluación totalmente falsa. Por ejemplo, en muchos aspectos el ritmo del Renacimiento parecerá apacible e indiferenciado si lo juzgamos a partir de las actitudes dramáticas del barroco hacia el ritmo. Del mismo modo, muchos de los movimientos ingeniosamente unificados de la forma sonata del barroco parecerán faltos de contraste si los juzgamos por medio de los criterios clásicos de oposición temática. En cada caso hemos aplicado un modelo inapropiado y en parte irrelevante. A ojos vistas, el análisis objetivo da el máximo resultado dentro de los límites generales de períodos específicos. El objetivo central a perseguir debería ser llegar a distinguir los logros y los fracasos de repertorios específicos, identificando la maestría de los compositores a partir de esos logros concretos. Las mismas técnicas objetivas operan con mucha menor seguridad si tratamos de evaluar las épocas poniéndolas una frente a otra o al comparar los grandes compositores de diferentes tiempos: ¿cómo podemos comparar apropiadamente a Palestrina, Monteverdi, Bach y Wagner si no como maestros de sus propios tiempos? Los logros no son comparables en un número de aspectos lo suficientemente grande: las diferencias de circunstancias y recursos estilísticos ofrecen un fondo común demasiado pequeño. Por consiguiente, para esta evaluación más amplia, dependemos de las preferencias personales y de otras respuestas subjetivas.

Un segundo límite del uso del control como modelo de valor, surge de los progresos del siglo XX. Algunos de los métodos de composición contemporánea niegan el control como meta. Esta actitud caracteriza a la *música concreta*, en la que el uso de los sonidos registrados al azar, excluye específicamente gran parte del control de un compositor. La música casual o aleatoria también intenta evitar los controles musicales normales. Los elementos de improvisación plantean un problema ligeramente más complicado: al transferir responsabilidad parcial al intérprete, el compositor no abandona necesariamente todo el control, pues en muchos casos indica los parámetros aproximados para la improvisación. Además, las preferencias y los hábitos de los intérpretes ejercen un control involuntario sobre el resultado final: nada puede ser más difícil que improvisar una música genuinamente de azar, puesto que todo en la experiencia humana conduce hacia la repetición, la variación y hacia otras disposiciones en cadena que muestran interdependencia de ideas (las opciones estándar para la continuación son válidas para la improvisación tanto como para las formas más usuales de composición). Además, se puede dudar si cualquiera de estas negaciones del control alcanzan realmente su objetivo. El compositor de *música concreta*, después de todo, debe decidir cuáles son los sonidos a registrar y dónde cortar y empalmar la cinta magnetofónica. Yendo más a fondo, la denominada música aleatoria no puede excluir

por completo las relatividades inherentes a los sonidos: un sonido no sólo debe ser más alto, más intenso, más largo o tener más color que otro, sino que debe coincidir con él, o precederle o seguirle. Además, a menos que los compositores excluyan al oyente (una tendencia consentida por algunos contemporáneos) deberán someterse a sus tendencias a descubrir un orden incluso donde nadie lo ha intentado. ¿Cómo puede suprimirse toda una vida de hábitos de audición, dejando el oído limpio y completamente despejado para una pieza específica?

En conclusión, parece posible que el control siga constituyendo un criterio útil para la evaluación, puesto que las piezas intencionadamente desordenadas que ahora se descifran (¿o descomponen?) no consiguen realmente su intento de evadirse del orden, aunque logran una considerable extensión y modificación del concepto de control.

Durante unos cuantos años no alcanzaremos el plano desde donde poder juzgar estos acontecimientos. Mientras tanto, los intentos de aplicar las evaluaciones del control analítico del estilo a estas maneras radicalmente nuevas mantendrán, como mínimo, alerta al analista. Sin embargo, aplicando otro tipo de evaluación el analista encontrará más fructífero el empleo de su tiempo en otras áreas. Aunque los oyentes (incluyendo a los analistas) deben a sus contemporáneos una seria y continua atención, a pesar de todas las dificultades. Pues de este diálogo actualmente unilateral y frustrante depende el futuro del arte: si todos hubieran escuchado a Artusi en lugar de a Monteverdi, el vocabulario musical habría quedado congelado hacia el 1600.

Volviendo a nuestro análisis de control, la necesidad de desenmarañar los elementos entrelazantes nos fuerza a veces a realizar divisiones artificiales del problema, para conquistar un todo aparentemente inatacable, por medio de su división en partes manejables. Como punto de partida, deberíamos evaluar cuidadosamente tres aspectos para cada elemento musical: unidad, variedad y equilibrio. Sin embargo, incluso antes de intentar resolver las definiciones y los criterios, deberíamos revivir la regla de tres en una nueva aplicación que nos proporcione una preliminar escala de valores para el trabajo: bueno, adecuado, pobre. Por ejemplo, puede ser extremadamente difícil indicar los términos de unidad absoluta, es decir precisando en qué punto o satisfaciendo qué tipo de requerimientos, una pieza llega a estar totalmente unificada. Sin embargo, de un modo relativo, al movernos a través de una serie de piezas, no encontraremos normalmente excesiva dificultad para establecer una escala de unidades relativa, juzgando algunas piezas como bien unificadas, otras, como adecuadamente unificadas y el resto como pobremente unificadas. Aplicando esta escala de valor relativo, más bien tosca, de un modo similar a toda una serie de características significativas podremos establecer pronto unas poderosas bases para nuestros juicios analíticos.

### Evaluaciones objetivas: 1) Unidad

La aplicación de la idea de unidad al elemento sonido puede parecer bastante obvia, pero una pequeña prueba revela rápidamente notables complicaciones, particularmente si tenemos presentes todas las dimensiones. La unidad musical surge de la coherencia del procedimiento. Durante un único movimiento podemos asumir que el medio permanece firme, pero podemos olvidar que un instrumento o una voz, nominalmente en la partitura pueden quedar en silencio tan a menudo que difícilmente puede decirse que participen en algo. A menos que los cambios en la cantidad de participación sigan algún plan, el efecto puede ser confuso y sin coherencia. Una extensa y gradual reducción en la instrumentación para producir



un final en disminución no dará necesariamente un efecto desunificado, pero cualquier cambio abrupto en el timbre general, que se produzca hacia el final de un movimiento correrá el riesgo de ofrecer una impresión de transición, justo en el momento en que el movimiento debiera estabilizarse. En una pieza de varios movimientos llegamos a ser incluso más conscientes de las consideraciones que afectan a la unidad, a la variedad y al equilibrio del sonido. Aquí cualquier falta de coherencia entre los movimientos sobresale con marcado relieve, de manera que su objetivo (o falta de objetivo) impacta en el oyente con una fuerza inevitable. Por ejemplo, si después de un primer movimiento instrumentado para una orquesta sinfónica completa, el compositor escribe un segundo movimiento para cuarteto de cuerdas, la falta de coherencia del medio utilizado es tan grande que produce un excéntrico efecto. Tendemos a escuchar los dos movimientos como dos obras completamente diferentes, puesto que comparten muy poca unidad de sonido. No obstante, si una serie de varios movimientos reduce gradualmente las fuerzas, partiendo desde una orquesta completa, a una orquesta sin percusión ni metales, luego sin maderas, luego a una pequeña orquesta de cuerdas, podemos finalmente ser capaces de aceptar un movimiento instrumentado solo para cuarteto de cuerdas como parte de un plan de reducción coherente (aunque bastante extravagante).

La coherencia del planteamiento puede producir un sentido de control para otros aspectos del sonido, tales como las dinámicas. Si el ámbito dinámico característico de una pieza se extiende desde *p* a *f*, un repentino cambio a frecuentes indicaciones *ppp* o *fff* puede parecer incoherente, a menos que su propósito se clarifique a partir de otros aspectos de la composición. Del mismo modo, el grado de contraste entre los timbres puede alcanzar un sentido de unidad únicamente si sigue algún procedimiento coherente. Esto no elimina el principio de contraste, pues cualquier idea contrastante tiene una relación distinta con las ideas precedentes, de acuerdo con el grado relativo y complejidad del contraste. La unidad no emerge simplemente de la uniformidad, sino también de la coherencia; una pieza bien unificada puede incluir fuertes contrastes, siempre que los tipos de contraste proporcionan una impresión coherente. En el hipotético diagrama de una pieza que seguidamente planteamos del (1) al (3) poseen timbres mezclados complejos, de tal forma que la reducción en tamaño, complejidad y dinámicas del (4) producirá un efecto tan incoherente (es decir, contrastante) que la pieza no podría terminar aquí sin sufrir una obvia falta de unidad en sonido.

| Sección 1 | Sección 2 | Sección 3 | Sección 4 |
|---|---|---|---|
| | Oboes, clars. | Flauta | 2 fagotes |
| | trps., trombs. | tuba | |
| *Tutti* | | | |
| | perc. determinada | timbales | címbalos |
| | violines, bajos | violas pizz | órgano |

No obstante, en el caso de que este asombroso espectro de contraste pudiera repetirse de varios modos, el mismo contraste en sí podría contribuir a la pieza con una gran cantidad de unidad en vez de desordenada variedad. Por consiguiente, cada vez que encontremos una aparente falta de unidad en los detalles debemos mirar en la dimensión siguiente en tamaño para ver si el compositor está utilizando un control más amplio. Como ejemplo de control estratificado, obsérvese la planificación de las dinámicas en los párrafos del diagrama siguiente: las frases 1-2 y 3-4 mantienen cada una un nivel dinámico coherente, unificando sus respectivos períodos. Sin embargo, los períodos están fuertemente contrastados dentro de su párrafo, y por tanto observando únicamente la coherencia de procedimientos de

los párrafos (es decir, su elevado contraste interno) apreciaremos la unidad de la sección como un todo.




La unidad de la armonía es bastante más obvia que la unidad de sonido; en los estilos tonales reconocemos fácilmente la necesidad de acabar en el mismo tono con el que hemos empezado. Pero ¿y en los estilos no tonales? El concepto de final en la música modal, por supuesto, es comparable con bastante precisión a la idea de una tónica central. Pero si falta este tipo de principios que ofrecen una clara unificación debemos recurrir a una evaluación básica de procedimientos: ¿la pieza es armónicamente coherente? En este caso seguiremos simplemente a través de todos los aspectos de la armonía que ya trazamos anteriormente, aunque ahora tratando de evaluar su aplicación coherente en lugar de observar simplemente las frecuencias, espectros, variaciones y aspectos por el estilo. ¿Se trata de una pieza basada coherentemente en acordes tríadas o es acaso más compleja? ¿Modula de forma coherente? (una consideración más importante en este punto que el hecho de si los objetivos son directos, indirectos o remotos). ¿Introduce tramas contrapuntísticas de acuerdo con algún, plan perceptible, o por el contrario cambia fortuitamente de texturas acórdicas a texturas contrapuntísticas? ¿El tratamiento de la disonancia se relaciona de manera coherente con las acentuaciones rítmicas o se produce al azar? ¿Los ritmos de acorde y de tonalidad mantienen proporciones de cambio coherentes, ordenándose lógicamente para soportar las articulaciones de la forma? El aspecto de unidad armónica se sitúa en una posición elevada en nuestra escala de valores cuando estamos ante piezas que contienen varios movimientos: la coherencia de los procedimientos armónicos puede aportar mucho a la unidad de los movimientos sucesivos, no sólo de maneras tan obvias como el uso de tonalidades relacionadas, sino también a través del uso de un vocabulario coherente de acordes y disonancias, así como de una sintaxis y ritmo de modulación coherentes. Cualquier movimiento que vaya demasiado lejos del vocabulario base del grupo de movimientos corre peligro de verse aislado, de salirse de la unidad. (La posibilidad de las funciones de contraste será discutida posteriormente.)

En el momento en que debamos evaluar los procedimientos armónicos en las obras que no pertenecen al período tonal, la medición es más difícil debido a la falta de normas convencionales de vocabulario como la tríada. Sin embargo, esto no quiere decir que el oído no perciba la coherencia. En un estilo serial disonante, por ejemplo, cualquier momento que contenga procedimientos triádicos sorprende al oído casi tan poderosamente como un acorde de séptima disminuida en el Renacimiento.

Para que los cambios en la densidad de la disonancia sean efectivos, deben estar relacionados con un plan estructural perceptible. En los estilos no tonales, del mismo modo que en los tonales, un sentido de movimiento armónico logrado resulta únicamente de una coherente regulación de intensidades en las combinaciones verticales.

Tanto para el ritmo como para la armonía, la unidad tiene aspectos a la vez simples y complejos, extendiéndose desde la métrica a la densidad rítmica. El sentido de unidad depende de la coherencia en el manejo de algunos o de todos los elementos siguientes:



1. Vocabulario rítmico, que incluya la duración de las notas, los diseños temáticos y el espectro del contraste rítmico.
2. Módulos rítmicos, desde fracciones, partes y metros hasta módulos característicos más extensos como frases, períodos y secciones.
3. Densidad rítmica, que incluye el ritmo de la superficie y las interacciones con otros elementos (ritmo de acorde, ritmo de contorno, ritmo de textura).

Puesto que la unidad en la melodía se entrelaza más estrechamente con la unidad temática (especialmente en la música con frecuentes articulaciones), esta fuente de control será discutida posteriormente como parte de la unidad en el crecimiento. Sin embargo, en los estilos que no dependen de unidades temáticas precisas cualquier clase de unidad producida por tipos coherentes de actividad melódica habrá que tenerla muy en cuenta. Por ejemplo, durante un movimiento típico del barroco con un flujo ininterrumpido en su superficie, siempre existe algún diseño de figuración repetida que domina la acción melódica, de tal modo que cualquier ligero cambio en la flexión puede atraer nuestra atención. En el Preludio en Do ♯ mayor de Bach (WTC I/3; véase el ejemplo 4.2), los compases 1-5 perfilan una tríada arpegiada, una elaboración activa de una progresión que se mueve lentamente. Sin embargo, en los compases 5-7 la línea se mueve diatónicamente con un mayor sentido de verdadera flexión; inmediatamente observamos la mayor intensidad melódica resultante y sentimos la aceleración que ello produce. Estos dos tipos de movimiento que aparecen dentro de un período de ocho compases, podrían dejar una impresión de falta de unidad; pero de forma muy parecida a lo que ocurría en el diagrama que vimos anteriormente sobre las estructuras de párrafos con contrastes dinámicos, la repetición de los contrastes de flexión interna lleva también un sentido de paralelismo y de relación con las frases sucesivas: estabilidad-movimiento/estabilidad-movimiento. Por consiguiente, una falta de unidad en los detalles es de nuevo contradicha por la coherencia en una dimensión mayor.

La coherencia relativa del vocabulario melódico de una pieza o de un estilo nos puede servir de ayuda para evaluar el aspecto de unidad. Por ejemplo, nada puede ser de mayor trastorno en el canto gregoriano que un intervalo cromático.

Un tratamiento melódico controlado no sólo emplea un ámbito coherente y un grupo de intervalos bien escogidos, sino que también la frecuencia de esos intervalos debería seguir un diseño medianamente constante, con saltos climáticos que apareciesen muy raras veces, de tal modo que pudiesen producir un gran efecto. Además, una melodía bien tratada debería mantener un estilo coherente, tanto si prevalecen en ella los conjuntos, como los saltos pero adhiriéndose siempre a una manera coherente de disponer los grados conjuntos y los grandes saltos. También deberíamos sentir el control en la siguiente dimensión de mayor extensión: del mismo modo en que hemos logrado la unidad rítmica a través del uso de motivos recurrentes, también los intervalos melódicos se combinan en forma de diseños familiares, como ocurría con los acordes arpegiados que acabamos de mencionar. Y del mismo modo que los fenómenos armónicos pueden agruparse alrededor de un acorde central, también los máximos y mínimos y las cadencias de una melodía se circunscriben frecuentemente a un centro de gravedad implicado por el contorno unificado. La unidad de la tesitura melódica, aunque afecte a dimensiones tan pequeñas como las relaciones de frase en un período puede tener efecto sobre una base muy amplia que implique a varios movimientos, con una gradación de énfasis de alto, bajo y medio, pero que juntos proporcionen una impresión de acción melódica equilibrada y controlada.

La unidad más obvia del crecimiento surge de las similitudes melódicas ar-

ticuladas: la unidad temática. La necesidad de coherencia en este tipo de control afecta directamente al oyente: los temas que se intentan percibir como relacionados deben mantener una escala coherente de similitud. Para ayudar al oído, los compositores tienden a explotar también constantes elementos de similitud: si la similitud rítmica unifica los materiales temáticos de una sección, podemos esperar que la unificación rítmica aparezca como un artificio predominante en cualquier otro lugar; y los elementos usados para producir variantes, ya sea la orquestación, la alteración de intervalos, la armonía alterada o el ritmo modificado, reaparecen en la pieza, manteniéndola unida por la similitud de sus procedimientos tan eficazmente como lo hacen por medio de las relaciones familiares de sus materiales. Este tipo de unidad de procedimiento puede ser observado más claramente en grupos de piezas de estilos diferentes, tales como en suites de danzas o en preludios y fugas. Cada pieza desarrolla una unidad individual a través del uso coherente de metros, tempos, idiomas rítmicos y tejidos característicos.

Una impresión de control en el crecimiento, igualmente importante, aunque menos obvia, puede ser asegurada a través de la coherencia en la articulación de las dimensiones. Los grandes compositores crean módulos en cada dimensión, tamaños característicos de los componentes estructurales que dan a la pieza valores dobles: primero, la estabilidad producida por las expectativas cumplidas, es decir, repitiendo regularmente las dimensiones de frases y secciones (el continuum más extenso); y en segundo lugar, la consecuente posibilidad de evitar o aplazar las expectativas, fuente fundamental de estimulación y tensión para incrementar el movimiento musical. Las expectativas modulares se aplican más imprecisamente de lo que pensamos en las grandes dimensiones aunque la unidad del crecimiento implica siempre una regularidad considerable en el tamaño de las secciones, partes y movimientos. Cuando aparecen las desigualdades en las grandes dimensiones, el despliegue de otros elementos puede a menudo compensarlas (en esta potencialidad se encuentra la ingeniosa impredecibilidad de la música, su impreciso encanto; aunque igual que en las dimensiones más pequeñas, la existencia de una norma proporciona tanto la estabilidad como la posibilidad para estimulantes evasiones).

La coherencia en el proceso formal puede ser considerada también como una medida para la unidad del crecimiento, particularmente en las dimensiones más amplias. Por ejemplo, las exposiciones de sonata muy articuladas preceden a menudo a secciones de desarrollo de tejido contrapuntístico, que normalmente esperaríamos que fueran suavemente continuas, casi sin articulaciones. No obstante, a pesar de todas las clases de manipulación polifónica, los desarrollos más logrados contienen una serie de articulaciones claras que no son características de las formas fugadas, pero que guardan la evidente coherencia con el crecimiento articulado de las exposiciones. Más ampliamente aún comenzamos a sentir la unidad estructural de una serie de movimientos en cuanto somos conscientes de una sucesión de formas relacionadas o equilibradas. Una sinfonía con dos movimientos en forma sonata y dos fugas dejaría al público desconcertado, a menos que intervinieran en su auxilio otros elementos unificadores. En las suites para teclado del barroco, la preferencia de los compositores por una sucesión constante de formas modulantes a dos partes ilustra perfectamente este tipo de unificación a gran escala por medio de la similitud del proceso compositivo. Por contraste, las singulares colecciones de formas binaria, ternaria, fugada y ritornello de los primeros *concerti grossi* producen a menudo el efecto de una frustrante construcción por partes, tanto en tamaño como en procedimiento; aunque, afortunadamente, en muchas de estas piezas, la oposición coherente de *tutti* y *concertino* proporciona una unidad que compensa el procedimiento textural para equilibrar las incoherencias del crecimiento.



**Evaluaciones objetivas: 2) Variedad**

En cualquier punto de la discusión anterior, al tratar de encontrar las medidas de la unidad, inevitablemente aparecía implicada la necesidad de la variedad y el equilibrio. La unidad por sí misma osificaría cualquier obra musical, pues el sentido fundamental del movimiento depende de cambios de todo tipo. Una vez que algún tipo de cambio haya iniciado un movimiento perceptible, la continuación efectiva de la pieza depende todavía del ajuste de cambios posteriores para producir un flujo constante. Sin embargo, el flujo solo, aunque es de gran valor, no puede por sí mismo originar un resultado satisfactorio. La articulación y la organización de este flujo para producir una pieza lograda, requiere equilibrios sutilmente controlados entre unidad y variedad.

Si el equilibrio constituye la valoración definitiva de control, puede parecer suficiente la evaluación de este aspecto. Sin embargo, relativamente pocos compositores logran un equilibrio completamente redondo, puesto que la expresión de sus propias individualidades garantiza un énfasis especial (y frecuentemente desmedido) de determinados elementos. Además, mientras unos compositores sobresalen por la unificación de sus obras, otros las colman de variedad. Donde domine uno u otro extremo podemos dar bajas notas para el equilibrio; aunque también debemos dar al compositor confianza para su área de eficacia. Esta situación requiere evidentemente que la evaluación de unidad y variedad sea separada y diferente, aunque el juicio total final pueda basarse principalmente en la demostración de equilibrio.

El juicio de la variedad en las obras de un compositor abarca casi el mismo terreno que se recorre en el curso de la estimación de la unidad, a menudo, de un modo recíproco bastante exacto, puesto que la falta de unidad en un compositor puede derivar directamente de la superabundancia de variedad. De este modo, la misma hipótesis inicial, o el mismo esquema de trabajo para investigar las cuestiones de prueba, pondrá de manifiesto muchos de los puntos que el analista deberá examinar. De nuevo topamos al principio con la difícil cuestión de definir los grados de variedad, y de nuevo la respuesta está no tanto en una definición teórica absoluta como en una definición relativa fruto de la experiencia: mientras que no podemos ser capaces de definir de manera absoluta una escala de variedad *a priori*, normalmente podemos dividir un repertorio de piezas en tres grupos generales, graduados conforme a la cantidad de variedad: fuerte, adecuada, débil. Para situaciones particulares pueden ser adaptados a las tres categorías otros términos descriptivos tales como exagerada, fuerte, media (para un compositor que no utilice contrastes débiles), o media, débil, ausente (para un compositor sin fuertes contrastes). A pesar de que cualquiera de estos juicios observado individualmente es obviamente demasiado general como para ser útil, cuando es desarrollado sobre una amplia extensión de criterios, de la trama de juicios interrelacionados emerge un refinamiento acumulativo de distinción. Tomados en conjunto, estos juicios ejercen una fuerza y validez colectiva que hace posible una opinión final convincente basada sobre una rica multiplicidad de correlaciones.

Como contrapeso a la unidad, debería ahora añadirse la variedad a las características ya evaluadas. En el proceso en que tratamos de apreciar la variedad encontraremos pocas áreas y perspectivas nuevas que no surjan al considerar las cuestiones de unidad. En según qué modos, la variedad puede ser incluso más importante que la unidad para una obra de arte, debido a que la variedad tiene que ver con el cambio y el perfil. La unidad puede ser simplemente estática, pero la variedad produce un espectro de efectos hacia los que podemos responder. Una respuesta lineal representada sobre los gráficos de percepción psicológica, puede es

tar perfectamente unificada pero describe únicamente una relación con insuficiente variación en su perfil para ser percibida como movimiento y forma. También históricamente las investigaciones sobre la variedad parecen contribuir más a los avances que lo que lo hacen los intentos de unificación: el buscar la variedad conduce a la experimentación y a la expansión de los recursos, lo que supone una dirección positiva de logros para muchos compositores que no están dotados de habilidad organizativa.

Al aplicar las evaluaciones de variedad al sonido debemos tener firmemente en cuenta tres aspectos: 1) el grado de variedad; 2) la cantidad o frecuencia de cambio, y 3) el espectro total de contrastes. Estas tres «medidas» serán juzgadas principalmente con respecto al timbre, textura y dinámicas, aunque la variedad de idioma y ámbito puede ser también digna de observación y comentario.

Las evaluaciones de variedad en la armonía pueden parecer en principio un tanto elusivas, pero los siguientes puntos nos recordarán modos en que este elemento puede variar:

1. Estabilidad general frente a inestabilidad.
2. Vocabulario de acorde y de tonalidad.
3. Ritmo de acorde y de tonalidad.
4. Cantidad y tipo de disonancia.
5. Tipos de trama, es decir, cambios entre contrapuntístico y en acordes, simple y complejo.

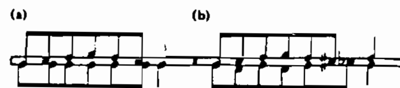
De nuevo, estas cinco consideraciones deberán ser juzgadas por el grado, frecuencia y espectro de variedad armónica. Algunas piezas, por ejemplo, contienen una gran cantidad de cambios armónicos pero dentro de un ámbito reducido; otras cambian menos frecuentemente pero emplean las modulaciones y los objetivos tonales de forma más bruscamente contrastada, una variedad armónica en mayor cantidad y de espectro más amplio.

Con respecto al ritmo podemos empezar con los siguientes potenciales para la variedad, estimados de nuevo de acuerdo al grado, índice y extensión:

1. *Tempo* y metro; inflexiones tales como *accelerando, ritardando, meno mosso, a piacere, fermata*.
2. Densidad de texturas y trama rítmicas, incluyendo tanto la intensidad contrapuntística como el número total de impactos.
3. Construcción de diseños.
4. Proporción de acción entre los estratos del ritmo (superficie, continuum, interacciones).

La lista anterior contiene varios puntos complicados. Por ejemplo, para llegar a una estimación de la variedad en la intensidad contrapuntística del ritmo se requiere una buena cantidad de experiencia y experimentación, y además los factores subjetivos juegan un papel significativo y potencialmente confuso. Estos aspectos detallados, que aquí son únicamente mencionados para completar nuestros comentarios, deben quedar reservados para una aplicación más avanzada del análisis del estilo a períodos específicos, una técnica que no puede ser tratada adecuadamente en esta discusión general. Sin embargo, y simplemente como un ejemplo ilustrativo, podemos observar que la actividad rítmica actúa con mayor impacto cuando se combina con la actividad lineal: (*b*) da una impresión más intensa que (*a*) debido a que ambas líneas se mueven:






Esta intensidad interactiva debe ser considerada más atentamente al construir los espectros de evaluación del contraste rítmico. No nos supondrá un grave problema observar el grado y el índice de repetición de diseños, aunque la expresión «espectro de diseños» puede requerir algo más de clarificación. Un espectro de este tipo no incluye solamente el vocabulario de los diseños de una pieza, sino también el ámbito de intensidad que existe dentro de esos tipos de diseño. Como aplicación concreta de esta idea en las exposiciones de las sonatas A y B podemos observar las siguientes circunstancias en cuanto a los diseños rítmicos:

| | Sonata A | Sonata B |
|---|---|---|
| Longitud de las exposiciones | 40 compases | 60 compases |
| Número total de diseños | 90 | 132 |
| Tipos de diseños | 10 | 10 |
| Contraste más alto | ♩. ♪ | ♩.. 𝅘𝅥𝅯 |
| Contraste más bajo | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

Al evaluar esta evidencia de variedad, sin olvidar la diferencia en longitud de las dos exposiciones, observamos que la cantidad y de este modo también la cantidad de cambio (reflejado en el número total de diseños) es aproximadamente el mismo. El número real de tipos de diseño, diez en cada una, es también el mismo, pero el espectro de intensidad en la sonata B es mucho más amplio, extendiéndose desde un diseño corto y altamente contrastado (♩.. 𝅘𝅥𝅯) hasta un diseño largo e indiferenciado (𝅗𝅥 𝅗𝅥). De este modo el espectro más amplio en la construcción de diseños en B contribuye a una variedad perceptiblemente más rica.

Parece que al evaluar la variedad melódica no se nos presentan especiales ambigüedades: simplemente debemos cotejar todos los puntos del estilo melódico respecto al grado, índice y espectro de variedad melódica. Sin embargo, como ya observamos en anteriores discusiones del crecimiento, existe un área de superposición entre los elementos de la melodía y del crecimiento con respecto a la articulación de las pequeñas dimensiones. Pues en ambos elementos el grado, el índice y el espectro de tipos de articulación afectan poderosamente a nuestra percepción de variedad y contraste. Si se baja la aguja de un fonógrafo, en un punto al azar de una grabación, la cantidad de articulación en la línea melódica podrá a menudo indicarnos si el pasaje es de exposición/presentación (altamente articulado) o de transición/desarrollo (menos articulaciones). Por supuesto, al evaluar las articulaciones del crecimiento se debería tomar en consideración todos los elementos SAMeR; la articulación melódica, por el contrario, únicamente tiene en cuenta sólo el contorno y la flexión. Por consiguiente, desde un punto de vista práctico, obtenemos un cuadro de articulación más completo si la incluimos como parte del crecimiento, donde sus características interactivas pueden ser consideradas de manera más completa.

Los orígenes principales de variedad en el crecimiento son la diferenciación temática, el contraste en el peso y tipo de articulación y el espectro de los procesos de crecimiento. La diferenciación temática se sirve (al menos potencialmente) de todos los elementos SAMeR para proporcionar contraste, aunque cada compositor tiende a preferir uno o dos elementos, que habitualmente explota para producir

diferencias entre los temas (a menudo también usa los mismos elementos preferidos para unificar temas). Nuestra investigación de la diferenciación temática debe ser algo más sistemática que cualquiera de nuestras otras técnicas analíticas. Nunca debemos pensar que cualquier tema por sí mismo nos impresionará por sus diferencias de un modo general, pues cualquier diferencia sorprendente o predominante ocultará automáticamente otras diferencias más sutiles. De aquí que lo que debemos hacer es buscar y extraer el ámbito completo de individualidades haciendo todas las preguntas usuales referidas al SAMeR. Al final de este proceso de investigación no debemos omitir el crecimiento en sí para el que la fuente principal de variedad se encuentra en el cambio de módulo. Por ejemplo, un tema principal y uno de transición pueden compartir muchas características, incluyendo relaciones motívicas directas; no obstante, la tendencia del material de las transiciones a romperse en unidades más pequeñas hace que pueda diferenciarse eficazmente del material principal. La variedad en el módulo proporciona un importante medio de contraste también entre los movimientos. En muchas ocasiones encontramos que en Haydn los tempos y los metros de los movimientos primero y último no están fuertemente contrastados, pero Haydn asegura la variedad en los finales a través del uso de motivos más pequeños. Frases más cortas, y períodos y párrafos más concisos. Al ser las articulaciones más frecuentes como consecuencia de estas unidades más pequeñas, obviamente esas articulaciones deben ser más ligeras y más pequeñas, o se obstaculizaría el flujo. Esto nos sitúa ante el segundo recurso del crecimiento, la cuestión total de las articulaciones, que ofrece también al compositor un amplio ámbito de elecciones para asegurar una adecuada variedad en los procesos de crecimiento. Para hacer únicamente una sola comparación, las articulaciones de los movimientos lentos de la mayoría de compositores aparecen construidas de manera bastante diferente que aquellas de los movimientos rápidos: el peligro de un movimiento lento de descomponerse en el punto de articulación es mayor; por ello encontramos típicamente mayor tensión sobre el continuum; al menos una voz mantiene el pulso rítmico básico a través de las cadencias y de otros puntos de articulación (raramente se encuentra un silencio completo en todas las partes). Los movimientos rápidos, por contraste, generan el suficiente impulso como para llevar a cabo una considerable cantidad de silencio, como podemos observar en casi toda la obra de Beethoven. Podemos realizar aquí una prueba reveladora: tocar un movimiento lento en tempo rápido, e inmediatamente las articulaciones parecerán inoportunas e hiperactivas. Finalmente, puede ser posible establecer una determinación objetiva del tempo estudiando las relaciones cuantitativas entre la articulación y los tres estratos del ritmo. Para esto obviamente podemos volver a la computadora para asimilar la enorme cantidad de datos que deben ser controlados en un estudio de este tipo.

La variedad en los procesos de crecimiento es la tercera fuente principal de contraste e interés. Ya hemos observado la posibilidad de contrastar diferentes partes de una pieza por medio, por ejemplo, del uso del desarrollo contrapuntístico siguiendo a una exposición controlada verticalmente. Ahora debemos extender nuestro pensamiento para abarcar la cantidad de variedad de movimientos completos, la proporción en que la variedad aparece en los procesos de crecimiento y la extensión de esta variedad. Observar, por ejemplo, que los movimientos lentos raramente contienen tanto contraste como los movimientos rápidos. ¿Por qué? Quizá es realmente una razón de tamaño: al observar movimientos excepcionalmente lentos tales como ese extenso tercer movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven, observamos inmediatamente que este atípico movimiento introduce fuertes contrastes entre dos ideas como principio básico de su estructura. No hay ninguna duda en que existe (por lo menos) una correlación general entre tamaño



y extensión de la variedad en las piezas verdadedamente logradas. Además, el modo en que un compositor controla sus fuentes de variedad en todas las dimensiones, influye directamente en las evaluaciones objetivas y subjetivas de su obra. No debemos olvidar mirar la variedad de tipos de crecimiento en una serie de movimientos. En la suite para teclado hemos percibido un sentido de unidad acumulativa producido por las series de piezas similares de formas modulantes a dos partes. Para obtener aquí variedad, los compositores acudían a otros elementos, como por ejemplo a los contrastes de tempos y metros en las danzas tradicionales. Sin embargo, cuando los compositores aprendieron a controlar espacios musicales más extensos, encontramos mayores contrastes en los diseños del crecimiento. Uno de los atractivos que ofrecía la inclusión del minueto (o scherzo) en las sinfonías clásicas es el fuerte contraste de sus secciones ordenadas y altamente articuladas, con los diseños de los otros movimientos más complicados y continuamente extendidos. No nos debe preocupar la cortedad de estos movimientos puesto que compensaban la falta de tamaño con la extensión del contraste. Sin embargo, para que funcionaran bien cuatro movimientos de forma sonata en una sinfonía, necesitarían transferir una cantidad enorme de responsabilidad de variedad a otros elementos musicales distintos del crecimiento, recurriendo a nuevas e ingeniosas fuentes de color y de cambio.

**Evaluaciones objetivas: 3) Equilibrio**

Al igual que el buen criterio es relativamente raro en los seres humanos, el buen equilibrio es sorprendentemente raro en música; tan raro, de hecho, que los oyentes comentan inmediatamente la presencia de esta cualidad, llamándola a menudo y por error, simetría. A los poco iniciados les gusta hablar de la simetría de Mozart, pero lo que quieren decir suele ser un poco oscuro. Si se refieren a la equivalencia numérica a cada lado de la articulación, la simetría de este tipo se produce en Mozart de un modo bastante imprevisible. Lo que pueden estar oyendo como simetría aparente es, en realidad, un acto de equilibrio magníficamente continuo, que controla varios tamaños de dimensiones horizontales, así como el ajuste vertical entre los componentes de la textura. Por este artificio sonoro, una estructura equilibrada 4 + 5, puede dar un efecto simétrico 4 + 4.

Al juzgar el equilibrio de una pieza suele ser difícil diseñar una escala de evaluación de doble utilidad que nos permita comparar una sección de fuerte movimiento armónico con una sección subsiguiente de fuerte movimiento rítmico. Con todo debemos intentar averiguar invariablemente si las dos secciones producen una impresión de adecuado equilibrio entre unidad y variedad, puesto que este equilibrio requiere el máximo grado de control y suple de esta manera el juicio de valor más incisivo. Uno de los prodigios de la música es, sin duda, su capacidad de sobrevivir a los defectos de la técnica de los compositores. Un automóvil puede moverse, aunque sea lentamente, con sólo dos o tres cilindros funcionando; de la misma manera, gran cantidad de obras musicales son capaces de darnos una impresión de movimiento sin demasiada acción auténtica o combustión interna. Lo que buscamos al someter a juicio el equilibrio no es tanto el evaluar esos raros casos de segmentos complejos y bellamente compensados (no los hallaremos muy a menudo), sino más bien darnos cuenta cada vez más de la gran desproporción entre las fuentes de tensión musical en una pieza. Encontraremos obras que podrían ser descritas como no equilibradas, más que como equilibradas o desequilibradas, al consistir en secciones que se mueven dispersas entre secciones que no se mueven... un tipo de equilibrio, si se quiere, pero tosco y difícil de describir

como control. En conjunto, la tarea del juicio no será normalmente tan crítica o sutil como se desearía: muchos compositores no son propiamente ni tan críticos ni tan sutiles, y tienden a aprovecharse de recursos y procedimientos seguros y recurrentes. Estas afortunadas costumbres tienden a reducir el rigor del problema de la doble comparación mencionado al comienzo de este párrafo, puesto que la mayoría de las veces las comparaciones de los grados de unidad y variedad no necesitan ocuparse a la vez más que de un elemento: sólo raramente se deberá comparar el equilibrio armónico con el ritmo o la melodía. Además, al proporcionar la continuidad misma del flujo musical una considerable sensación de unidad, los compositores trabajan más en lograr suficiente variedad. Así pues, una considerable cantidad de variedad puede equilibrarse con un relativamente pequeño esfuerzo en la unidad, aunque las piezas más coherentes parecen dar importancia a ambas cualidades. Por lo tanto, el juicio del equilibrio coloca en el extremo inferior de la escala las piezas que carecen de unidad o de variedad; una puntuación elevada tiene un aspecto doble: implica fuentes de unificación expresadas sólida y diversamente, y fuentes de variedad eficazmente expresivas.

En el nivel más alto, los juicios de equilibrio, incluso los basados en principios objetivos, pueden necesitar aún recurrir a reacciones subjetivas, pues el oyente, igual que el compositor, desarrolla hábitos de respuesta que le hacen más sensible a las unidades y variedades provenientes de un elemento favorecido, más que a las que surgen de otro menos favorecido. Cuando estas preferencias coinciden con las elecciones del compositor, se produce un claro «efecto de aureola» que desborda el dominio de la evaluación objetiva. Así, el oyente al que le guste la melodía tenderá a sobrevalorar a un compositor melódico. Es importante reconocer el punto en el que tiene lugar cualquier cambio de valoración objetiva a subjetiva. La mezcla es válida musicalmente, pero peligrosa para la claridad del análisis. Cuando hemos reflexionado sobre una pieza todo lo claramente posible y hemos obtenido tantas conclusiones como permita el análisis, enriquecemos y completamos entonces el proceso total pasando al criterio más vital y definitivo: el sentimiento personal.

### Evaluación subjetiva

Este aspecto de la evaluación pertenece en su mayor parte al mismo intérprete-oyente. El único objetivo de intentar aquí alguna elaboración de un método es aumentar la gama de nuestras respuestas musicales. La evaluación subjetiva no debería detenerse nunca en opiniones tan primitivas como «bueno/malo», o «mejor/peor», o «me gusta/no me gusta». Por una razón: existen muchos tipos y épocas de música, y todos ellos incluyen cosas buenas; no necesitamos quedarnos en un «lo mejor de todo» restrictivo, ignorando el resto de la música. En un momento dado escucharemos una sinfonía de Bruckner (una gran ocasión, sin duda); en otro momento diferente, más liviano, un vals de Strauss (casi cualquiera) se ajustará mejor a nuestras necesidades. Idealmente, la práctica de la evaluación subjetiva incrementa nuestra habilidad para reconocer lo bueno en cualquier tipo de música, en vez de un simple y estrecho «lo mejor», un tanto teórico. En este sentido, elegimos del inmenso ámbito de la historia de la música los párrafos más significativos para nuestro uso personal; y debido al impacto material de estas preferencias, como la compra de entradas, partituras y grabaciones, contribuimos así a la supervivencia de obras predilectas y a la profundización de su impronta en nuestra cultura, con una cada vez mayor respuesta de la audiencia.



La expresión de preferencias implica un complicado conjunto de respuestas, y comprenderemos nuestros propios procesos subjetivos de selección (y los mejoraremos) por la comprensión de varios estratos en las a menudo sutiles decisiones que la afirmación «me gusta» expresa de una manera tan supersimplificada. Dejando a un lado todas las teorías estéticas, y concentrándonos simplemente en respuestas que puedan profundizar nuestra comprensión del estilo musical, podemos dividir la evaluación subjetiva en tres aspectos: 1) registro afectivo; 2) intensidad emocional, y 3) carácter de la atracción.

El registro afectivo describe el número de talantes diferentes y el contraste de su efecto que encontramos en una pieza. En cierta medida, podemos enfocar esta respuesta de forma analítica: por ejemplo, en las áreas del tempo (rápido/lento), modo (mayor/menor) y ritmo (activo/estable). Pero el talante o carácter es una cuestión tan personal que tenemos constantemente que confiar en los sentimientos subjetivos para guiarnos. Podemos aplicar estos sentimientos al análisis del estilo haciendo valoraciones generales, divididas, como de costumbre, en tres partes: fuertes, débiles e intermedias (otros calificativos, como «término medio», «normal» o «suficiente» pueden sernos útiles para reflejar un poco mejor el estado «intermedio». Al estudiar un grupo de obras de un compositor que no nos sea familiar, nos damos pronto cuenta de si el compositor tiene una personalidad musical fuerte, normal o débil, una impresión que se basa en gran medida en el registro afectivo de su estilo. A continuación puede ser posible llegar a algunas conclusiones acerca del carácter de estos afectos. Reconocemos un perfil por lo sobresaliente de su nariz y barbilla y por el carácter de su expresión; del mismo modo, cualquier pieza efectiva o llena de fuerza, deja en nuestras memorias una impresión de su perfil estilístico, del que el registro afectivo forma una parte muy importante. Para la música barroca podemos seguir la pauta de varios autores de aquella época, como Mattheson, acumulando una lista de afectos a medida que tocamos un repertorio, y dividiendo las piezas consecuentemente. De esta forma conseguimos una idea clara del registro de expresión afectiva. Algunos compositores se quedan musicalmente de por vida en un ámbito de acariciante melancolía, mientras que otros pasan por un amplio espectro de talantes. Si en principio encontramos difícil aplicar una palabra especifica a una pieza, una pequeña lista de posibles afectos puede estimular nuestras reacciones en algunas direcciones definidas:

| | | | |
|---|---|---|---|
| feliz | impulsiva | pasiva | triste |
| alegre | majestuosa | pacífica | vaga (soñadora) |
| viva | enaltecida | pastoral | extravagante (cambiante) |
| activa | funeral | insulsa | voluntariosa (impredecible) |
| apasionada | reservada | sentimental | festiva (juguetona) |
| agresiva | seria | nostalgica | irónica (burlesca) |

En algunas épocas y para algunos estilos, tal lista sería desde luego casi completamente irrelevante; asimismo, ciertas piezas (o secciones de piezas) de cualquier repertorio (a veces las mejores) desafiarán la categorización. Y aun en el caso de que los afectos particulares no parezcan apropiados, todavía podemos alcanzar algún entendimiento de los registros afectivos de los compositores, aplicando simplemente clasificaciones generales como «rico de talante», «normal» o «monótono».

Estrechamente vinculada con el registro afectivo está la intensidad emocional: es difícil pensar en una pieza con un fuerte afecto, que no transmitiera a su vez una impresión de alta intensidad emocional. Sin embargo, a pesar de esta interconexión, existe aquí una distinción básica entre calidad y cantidad que genera dos-

preguntas relacionadas pero diferentes en parte. Para establecer el registro afectivo preguntamos: ¿qué diferencia hay entre los talantes? Para calcular la intensidad emocional preguntamos: ¿son muy intensos los talantes? Para poner la segunda idea en términos musicales, algunos compositores oscilan emocionalmente entre *ppp* y *fff*, otros entre *mp* y *mf*. Esta medida de la intensidad juega, obviamente, un papel vital en las respuestas subjetivas. Y al considerar este registro de intensidades podemos también recordar el grado de intensidad: ¿qué parte del registro experimentamos en un determinado lapso de tiempo? Aunque no podemos fijar en una cantidad concreta esta determinación un tanto general no hay duda de que tanto los compositores como las piezas tienen un coeficiente de intensidad (CI) reconocible. Ninguna evaluación subjetiva puede operar en una escala definida absoluta, pero una evaluación comparativa de un grupo de piezas puede establecer un orden relativo de extrema sutileza, acomodado mucho más sensiblemente que lo que sería posible para evaluaciones objetivas, puesto que las respuestas subjetivas incluyen componentes intangibles de efecto total no especificados, es decir, correlaciones de respuesta esenciales pero no definibles que no podemos ni describir convincentemente ni mucho menos medir. Para los críticos e investigadores, estos matices subjetivos contienen algunos peligros, puesto que la evaluación seria intenta establecer un cálculo generalizado, que sea ampliamente aceptable. Para conseguirlo, el individuo debe aprender a corregir sus propias desviaciones subjetivas debidas a sus preferencias personales: a una persona reservada le puede parecer exagerada o incluso vulgar una pieza emocional, mientras que a una personalidad ardiente le parecería muy normal e incluso posiblemente un poco insípida. El evaluador cuidadoso, no importa si es reservado o ardiente, hará ajustes para compensar los efectos de sus actitudes personales.

Nuestros ya viejos y familiares métodos pueden proporcionarnos otros recursos para ahondar en nuestra apreciación de la intensidad emocional: verificar el registro y el índice de intensidad desde la perspectiva del SAMeRC. A menudo se pueden localizar los orígenes del impacto emocional por la reflexión subjetiva y confirmarlos después por el análisis objetivo. No necesitamos construir de nuevo una escala absoluta de intensidad acústica, armónica, melódica, rítmica o de crecimiento. Pero podemos decir, en la mayoría de los casos, qué frase, sección, pieza o compositor nos da la impresión de máxima intensidad con respecto a los elementos SAMeRC particulares. Obviamente, el efecto musical debe algo a cada uno de los elementos; así pues, puede resultar una pérdida de tiempo intentar aislar un elemento de mayor importancia. Sin embargo, una vez más, aplicando el método comparativo, generalmente podremos determinar qué dos o tres elementos particulares son expresivamente más importantes que el resto a la hora de excitar nuestras respuestas emocionales. Esta especificación bastante general nos proporciona pistas útiles para dirigir nuestras conclusiones finales sobre el análisis del estilo.

El aspecto subjetivo final, el carácter de la atracción, pertenece en parte a las consideraciones de valor históricas. La popularidad indica gran atracción, y la supervivencia dentro de un repertorio activo indica una fuerza de atracción continua. Aunque podemos medir estos valores estadísticamente, también puede valer la pena tratar de comprender la naturaleza de la atracción. La popularidad de una pieza es un hecho estadístico; la motivación musical de la popularidad es un valor subjetivo que nos concierne profundamente a la hora de entender a un compositor, en relación con su tiempo y como parte de una jerarquía absoluta de excelencia. Cualquier indicio que descubramos en los materiales históricos referente a la naturaleza de las respuestas musicales populares puede ofrecernos las revelaciones más directas y básicas. Para el individuo mismo, una parte final del valor subjetivo



proviene de la inmediatez o permanencia de la atracción musical de un compositor. Algunos compositores tardan en conquistarnos, pero perduran; otros nos encantan al principio pero rápidamente se debilitan. La permanencia del efecto parece estar relacionada en parte con la complejidad de las técnicas, aunque la historia de la música ofrece también varios ejemplos de profunda simplicidad que mantiene permanentemente la capacidad de provocar fuertes respuestas.

Repasando todo el huidizo proceso de la evaluación podemos ver que no se llega nunca a soluciones finales, incluso ni para uno mismo. Tampoco debe intentarse fijar las relaciones entre el arte y sus devotos. Lo esquivo aumenta el encanto, tanto en la música como en las mujeres. Igual que una botella de vino nuevo para un *gourmet*, una pieza desconocida debería desafiar al oyente a un refinamiento renovado de la respuesta. Visto así, al hacer evaluaciones nos juzgamos tanto a nosotros mismos como a la música. La búsqueda del valor se convierte en un proceso educativo: la tarea de discernir una jerarquía de excelencia (o bondad) en cualquier repertorio provoca una motivación paralela hacia la excelencia del análisis y de la apreciación estética del ejecutante o del oyente. Este empeño continuo aporta una doble y creciente recompensa: la comprensión profunda del estilo de un compositor proporciona a la vez una creciente comunicación intelectual y un enriquecimiento de la experiencia emocional.

# 9. El análisis del estilo en plena acción

La mayoría de los comentarios analíticos que se han hecho en los capítulos anteriores se han referido a cortos ejemplos e ilustraciones, partes en vez de totalidades. Lo único que queda, pues, es reunir las piezas para mostrar el proceso completo en acción, del modo en que debemos usarlo en nuestros encuentros musicales cotidianos. Desde el principio, y una vez más, debemos recordarnos a nosotros mismos que incluso los análisis musicales más sensibles congelan artificialmente el movimiento del arte. En este loable intento de lograr una comprensión mayor de los orígenes del movimiento, que la que puede ser aprehendida durante las fugaces impresiones de una interpretación, cuando detenemos el movimiento perdemos naturalmente algunas flexibilidades y sutilezas preciosas; sin embargo, frente a estas pérdidas, obtenemos nuevas profundizaciones en la comprensión, que difícilmente podríamos lograr a través incluso de repetidas audiciones. Un intento muy similar es el del pintor que estudia atentamente la anatomía de huesos y músculos, un conocimiento que le permite comprender y posteriormente recrear con un poder convincente el movimiento corporal.

La aproximación a una pieza puede ser semejante a la aproximación a una figura desde la distancia. En una figura borrosa por su lejanía podemos distinguir primeramente una cabeza y otras partes del cuerpo; luego veremos los ojos en la cabeza; y únicamente cuando nos encontremos muy cerca podremos observar el color de los ojos. Del mismo modo, en lo que se refiere al análisis del estilo, lo que primero llega a nosotros es la forma general de la pieza: debemos reconocer las articulaciones grandes y pequeñas que definen las partes, antes de que podamos trazar la progresión de las ideas y los orígenes del movimiento. La pieza que vamos a utilizar ahora como ilustración de la acción analítica general es la *Golden Sonata* (primer movimiento) de Purcell, un problema instructivo, puesto que no se adapta a ningún estereotipo y en un primer vistazo presenta menos indicios formales que muchos otros movimientos cortos de sonata, ya que al carecer de un tema convencional y al faltar, además, la doble barra central, no nos da ningún indicio inmediato de su forma general. La primera indagación de las articulaciones requiere algo más que un amplio examen: a menos que una articulación nos atraiga de una forma marcada y obvia, dicha articulación no desempeñará una función clara en la definición de la forma general de la pieza. Por consiguiente, como posibles orígenes de la gran articulación, únicamente necesitamos considerar algún tipo de macroproceso, como el cambio de textura (S), cadencias y nuevas tonalidades (A), material temático nuevo (M) o la alteración en la actividad rítmica de la superficie.

El material rítmico y melódico de Purcell se mantiene casi idéntico a lo largo de la pieza, al menos cuando es observado desde una perspectiva amplia, y los orígenes de la articulación los descubriremos más probablemente en aspectos del



EJEMPLO 9.1. Purcell, *Golden Sonata:* I.

**sonido** y de la armonía. Al explorar primeramente la armonía (es nuestro articulador más familiar) encontramos las cadencias más fuertes, V-I en estado fundamental, en los compases 11-12 y 16-17. Si estas dos articulaciones de mayor poder fueran aproximadamente iguales en peso, la pieza tomaría una forma a tres partes, pero por varias razones, la cadencia en la dominante es la que da la impresión más decisiva:

1. La cadencia perfecta de los compases 11-12 sirve de clímax a una sección relativamente estabilizada en la tonalidad de la dominante, recalcada además por una notable disminución en el movimiento del bajo, anticipando y estabilizando la resolución final por medio de una oscilación entre los acordes de *Do* y *Sol*. En comparación, la modulación a *re* menor, aunque colorística y nueva, pasa muy rápidamente, sin ningún tipo de énfasis: únicamente llega a ser definida con la entrada del *Do* ♯ en el compás 17, aunque el *Do* ♮ en el siguiente compás nos devuelve decisivamente a *Fa*. Este movimiento extremadamente fluido del menor al relativo mayor es una importante característica de la tonalidad del período barroco.[1]

2. La cadencia de los compases 11-12 establece una línea de demarcación entre dos tipos de textura rítmica y contrapuntística. Mientras se desciende hacia la cadencia, las líneas se uniforman en un movimiento homorrítmico de corcheas y negras con terceras paralelas en las partes superiores; pero justo después de la cadencia, la viola de gamba restaura la vigorosa figura de corchea y dos semicorcheas frente al diálogo más lento de los violines, lo que supone un tratamiento notablemente diferente del que escuchamos justo antes de la cadencia. En comparación, el grado de actividad que existe antes y después de la cadencia en *Re* menor parece casi el mismo, aunque dispuesto en diferentes registros; la viola de gamba se mueve continuamente durante los compases 16-19, mientras la articulación anterior puede ser determinada con precisión estudiando simplemente el descanso de actividad rítmica y el repentino arranque del ritmo de la superficie en la línea de la viola de gamba en los compases 11-12:



3. La cadencia en la dominante precede a un cambio temático importante, la inversión de los dibujos iniciales (las negras del violín ahora descienden y el diseño de la viola de gamba asciende). En comparación, aunque después de la cadencia en *Re* menor vuelven las direcciones motívicas iniciales, no podemos sentir en ese momento que algo vuelve a empezar con cierta consistencia, puesto que el segundo violín persiste en la inversión (comparar el compás 6 con el 18) de modo que el efecto total es de una exploración continuada de posibilidades motívicas más que el de un cambio articulativo decisivo.

La consecuencia de estas impresiones es que la cadencia en la dominante deberá ser observada como la articulación predominante, produciéndose así una forma básica a dos partes. Dentro de las dos partes podemos encontrar un número

[1] Véase LaRue, *Bifocal Tonality: An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences*, op. cit.



de cadencias menos categóricas, confirmadas cada una de ellas por nuevas disposiciones de textura de los motivos iniciales, de modo que la forma de la pieza llega de repente a ser más clara (véase el ejemplo 9.2).

Además, Purcell confirma la importancia de la cadencia central en la dominante de otro modo: invirtiendo los procedimientos de los períodos 1 y 2 para producir 1a y 2a estableciendo primero un inconfundible (aunque variado) paralelismo, unificando después el final por medio de la elaboración (en lugar de la inversión) de las ideas del período 3 para producir la 3a.

Una vez que las articulaciones de mayor peso y las más ligeras han clarificado la forma de una pieza, ya poseemos un número de áreas definidas en las que estudiar los orígenes del movimiento. Con el fin de estimular nuestros poderes de observación debemos tener presente en todo momento un ámbito bastante elaborado de posibilidades. Un buen análisis requiere una aproximación activa imaginativa: mirar y escuchar para mejorar cualquier hipótesis desarrollada que concierna al crecimiento de una pieza, probando, corrigiendo y reemplazando una posibilidad tras otra. Cuanta más experiencia podamos adquirir tanto más amplia llegará a ser nuestra reserva de hipótesis, puesto que obviamente las hipótesis que son usadas para Purcell serán más o menos detalladas que aquellas que se necesitan para Stravinsky; además, cada persona responde mejor a unos elementos que a otros, de modo que las hipótesis personales variarán, incluso referidas a la misma pieza. (Recuérdese que el análisis es realmente un tipo muy especial de interpretación que busca extraer cuantas cualidades de la pieza le sean posibles.) Como material de trabajo inicial podemos empezar con la siguiente lista.

### COMPONENTES BÁSICOS PARA LAS HIPÓTESIS ANALÍTICAS

*Sonido*

Timbre: selección, combinación, grado de contraste de instrumentos y voces.

Ámbito, tesitura, vacíos, efectos especiales, explotación del idioma, articulación en la superficie.

Textura y trama: duplicación, superposición, contraste de componentes; homofónico, *cantus firmus*, contrapuntístico, polarizado (policoral: melodía/bajo cifrado o 2 + 1; melodía/acompañamiento; solo/*tutti*).

Dinámicas: en terraza, graduadas, implicadas por la instrumentación o el ámbito; tipos y frecuencia.

*Armonía*

Funciones principales: color y tensión.

Etapas de tonalidad: lineal y modal, migratoria, bifocal, unificada, expandida, policéntrica, atonal, serial. Análisis de los estilos no tonales y no seriales como estructuras de variante estabilidad/inestabilidad.

Relaciones de movimiento, esquemas interiores de tonalidades, rutas modulantes.

Vocabulario de acordes (directo, indirecto, remoto), alteraciones, disonancias, progresiones, motivos, secuencias.

Ritmo armónico: ritmo acórdico, ritmo de inflexión, ritmo de tonalidad.

Intercambio de partes, contrapunto, imitación, canon, fuga/*fugato*, *estretto*, aumentación/disminución.

*Melodía*

Ámbito: modo, tesitura, vocal/instrumental.

Movimiento: grados conjuntos, grados disjuntos, grandes saltos, cromático; activo/estable, articulado/continuo, cromático/diatónico, etc.

Diseños: ascendentes, descendentes, nivelados, ondulada, quebrada (ADNOQ).

Nueva o derivada: función primaria (temática) o secundaria (cantus firmus, ostinato).

Media y gran dimensión, puntos agudos y graves, máximos y mínimos.

(Véase también crecimiento: opciones para la continuación.)

EJEMPLO 9.2.

Allegro

1

2

3

*Ritmo*

Ritmo de la superficie: vocabulario y frecuencia de duraciones y diseños.

Continuum: metro (regular, irregular, aditivo, heterométrico, sincopado, hemiólico); tempo; módulo o dimensiones de actividad (fracción, pulso, motivo, subfrase, frase, período, agrupaciones más amplias)

Interacciones: ritmo de textura, ritmo armónico, ritmo de contorno.

Diseños de cambio: cantidad y situación de la tensión (acentuación) calma (relajación) y transición (Te C Tr).

Tejidos: homorrítmico, polirrítmico, polimétrico; densidad rítmica variante.

*Crecimiento*

Consideraciones en las grandes dimensiones: equilibrio y relación entre movimientos en las dimensiones, tempos, tonalidades, texturas, metros, dinámicas, ámbito de intensidad.



1a

2a

3a

Evolución del control: heterogeneidad, homogeneidad, diferenciación, especialización.

Orígenes de forma:

*Articulación* por cambio en cualquier elemento; anticipación, superposición, elisión, truncamiento, laminación.

*Opciones para la continuación:* recurrencia, desarrollo, respuesta, contraste.

Orígenes del movimiento:

*Condiciones:* estabilidad, actividad local, movimiento direccional.

*Tipos:* estructural, ornamental.

Módulo: el segmento de crecimiento predominante o característico.

Influencia del texto: elección del timbre; uso del sonido de la palabra para carácter y textura; evocación de la palabra por el cambio de acorde y tonalidad; clarificación de las líneas contrapuntísticas por la fuerza de tonalidad y palabras clave poderosas; influencia de la entonación de la palabra y de la frase sobre la línea musical; limitación por vocablos difíciles;

influencia del ritmo de las palabras sobre el ritmo de la superficie y del metro poético sobre el metro musical; grado de adherencia a la forma del texto (línea, estrofa, refrán, da capo, etc.) en las articulaciones y opciones para la continuación; superrelación o conflicto en los cambios de carácter, fluctuaciones de intensidad, situación de los clímax, grado de movimiento.

Usando un registro fundamental de este tipo, podemos construir estructuras analíticas iniciales para piezas o compositores específicos. Por ejemplo, podemos eliminar la «politonalidad» al considerar a Purcell; pero ¿y la polimetría? Esta observación puede parecer irrelevante si nos limitamos al significado de 3/4 y 7/8 simultáneos que encontramos, por ejemplo, en las composiciones del siglo xx. Pero una hemiola en dos violines, que la viola de gamba no confirme, produce también un resultado de polimetría. En conjunto, por esta razón, se ahorra tiempo penetrando en todas las posibilidades hipotéticas tal y como vienen, manteniendo una mente abierta. Y en cualquier caso, antes de desviarnos mucho del cuadro que hemos planteado anteriormente, debemos recordar que ha pasado por docenas de revisiones y años de prueba y uso. El poder de la aproximación analítica del estilo resulta de la combinación de un esquema sistemático con una flexibilidad de énfasis inherente: por medio de ajustes pertinentes, la estructura básica puede proporcionar una aproximación válida hacia estilos muy diferentes. Por consiguiente, en el momento en que ajustamos nuestras hipótesis con el fin de lograr cualquier tipo de flexibilidad requerida, debemos tener mucho cuidado en no perder el inapreciable efecto de organización que posee el sistema de trabajo del SAMeRC. Observar que si empleamos esta estructura consecuentemente, la comparación y evaluación de dos obras cualesquiera, no importa de qué autores e incluso de épocas totalmente diferentes pueden ser logradas sin ninguna pérdida de esfuerzo en la clasificación preliminar de características: la aproximación del SAMeRC agrupa de antemano y eficazmente las observaciones estilísticas.

En este punto puede suscitarse una razonable pregunta: ¿estamos trabajando sobre el movimiento o sobre la forma? La respuesta refleja una vez más la característica ambigüedad de la música: debemos observar ambos elementos a la vez; puesto que muchos efectos musicales producen tanto el movimiento como la forma, únicamente en un resumen final podemos decidir qué función prevalece. Puede ayudarnos ahora como un mínimo recordatorio para asegurar las observaciones generales, el uso de una hoja dividida en compartimentos adecuados, como por ejemplo:

| | DIMENSIONES | | |
|---|---|---|---|
| ELEMENTOS | Grandes | Medias | Pequeñas |
| S | | | |
| A | | | |
| Me | | | |
| R | | | |
| C | | | |

El método para rellenar estos compartimentos puede seguir dos caminos: 1) la observación individual de cada uno de los elementos del SAMeRC en las tres dimensiones, antes de proceder a los siguientes elementos, es decir, llenando la tabla horizontalmente, o 2) la observación individual de cada dimensión tal y como surge del SAMeRC, antes de examinar otra dimensión, es decir, llenando la tabla verticalmente. Si cualquier compartimento queda en blanco o es difícil de llenar (un caso muy corriente) esto indica simplemente una dimensión o elemento que no es estilísticamente relevante en una pieza o en un compositor específico. En muchos compartimentos haremos normalmente varios comentarios, a veces más de los que podemos manejar. Por consiguiente, incluso desde esta aproximación bastante general nos será fácil descubrir al menos quince puntos funcionales del estilo. En este momento muy pocos escritos sobre música proporcionan tal cantidad de observaciones y comentarios concretos.



A través de los siglos, la mayoría de los compositores han intentado coordinar los elementos estilísticos, aunque no necesariamente los mismos elementos ni con el mismo énfasis. Así, a la música que correlaciona los elementos estilísticos, la aproximación vertical hacia la tabla le es más apropiada que la horizontal, pues aquélla es casi comparable al proceso de crecimiento. Si pensamos en algún compositor que muestre un extraordinario grado de coordinación, como pueden ser Mozart o Beethoven, inmediatamente nos daremos cuenta del conocimiento que obtenemos si observamos los elementos actuando juntos y conseguimos introspecciones mucho más significativas que si separamos un elemento y seguimos su curso aislado. El punto central de la música clásica es la coordinación, y un análisis revelador debe reflejar ese punto central. Como contraste, podemos considerar la música de Debussy, en la que contrastes de color cuidadosamente graduados producen a menudo mayor sensación de movimiento que la que ofrecen armonía, ritmo o melodía. En la concentración romántica de este tipo (énfasis sobre S) (y en la música antigua como el canto llano [énfasis sobre M] o en la música reciente como la de las cintas electrónicas [énfasis sobre S]), la predominancia sobre un elemento u otro pide un procedimiento horizontal, desarrollado para clarificar el elemento que ejerce el control, más que un análisis coordinado por dimensiones. Volviendo a Purcell, los signos de coordinación ya observados en las cadencias de su *Golden Sonata* sugieren que un planteamiento dimensional proporcionará la secuencia de observación más significativa.

### Confusión de dimensiones

A veces, encontraremos inevitablemente alguna dificultad al asignar los puntos del estilo a una u otra dimensión específica. De vez en cuando el propio compositor puede parecer ligeramente confuso o presentar algún tipo de falta de consistencia. Más a menudo, el componente del estilo ejerce una doble función, afectando al movimiento o a la forma en dos niveles diferentes. (Recordar los comentarios anteriores sobre A en las dimensiones grandes y medias: la modulación a *re* menor que da un nuevo tipo de movimiento en la segunda mitad si lo comparamos con el de la primera, más colorístico que de tensión, afecta definitivamente a las grandes dimensiones; aunque al mismo tiempo, la modulación, debido a su brevedad, origina una relación armónica local indecisa entre las frases, es decir, una sensación de incertidumbre en la dimensión media.) También debemos tener siempre presente que la aproximación tridimensional representa una abstracción metodológica cuyo fin es aumentar la amplitud de nuestras observaciones. No todas las piezas se mueven en las tres dimensiones, y pensando en dirección opuesta, podemos concebir un movimiento sobre más de tres niveles. De aquí que el hecho de que en ocasiones encontremos alguna dificultad en ubicar dimensionalmente alguna

observación específica, no supondrá ningún perjuicio grave y a menudo incluso encontraremos una aclaración en el momento en el que establezcamos nuestras conclusiones finales.

## Observaciones significativas y accesorias

Del mismo modo que hablamos de cambios estructurales y ornamentales, también debemos distinguir las observaciones significativas, que colectivamente revelan un perfil estilístico bien determinado, de aquellas observaciones accesorias (evidencias estilísticas o detalles demasiado pequeños para justificar el hecho de ser mencionados). Por ejemplo, diríamos poco del estilo de Purcell si comentásemos que usa muchas disonancias de paso. Eso lo hacen miles de compositores; el comentario es cierto pero carece de información. En cambio, una observación mucho más útil sería la que llamase la atención sobre las anticipaciones de Purcell como las únicas disonancias fuertes de la pieza. Pero incluso aquí cometemos una vaguedad: el comentario sobre el estilo, que alcance una completa validez, debe ir siempre más allá de la descripción para llegar a mostrar la función. Por consiguiente, una presentación genuinamente significativa de estas anticipaciones como indicios del estilo, deberá mencionar que esas anticipaciones únicamente aparecen en relación con las cadencias más importantes, como orígenes adicionales de la articulación. Así pues, teniendo presente que en lugar de la mera descripción o enumeración, lo que es significativo es hacer notar la función, podemos proceder ya a examinar sistemáticamente la *Golden Sonata* en las tres dimensiones (véanse las tablas de las páginas siguientes).



**Grandes dimensiones**

| | |
|---|---|
| S | Agrupamiento de textura 1 + 2, con un amplio vacío entre la viola y los violines.<br>Los violines se mueven frecuentemente en terceras paralelas.<br>La independencia contrapuntística de las partes aumenta a lo largo de la pieza, culminando en el período 3a, donde cada parte desarrolla un motivo diferente (textura 1 + 1 + 1).<br>Tratamiento instrumental conservador: no pide ningún tipo inusual de ámbito ni de técnica. No es idiomática (oboes o flautas podrían interpretar la pieza). |
| A | La cadencia perfecta en la dominante cumple un objetivo de tensión principal en el compás 12, fijando el tamaño aproximado de la pieza, puesto que esperamos aproximadamente la misma cantidad de música para establecer un retorno convincente a la tónica, si el crecimiento se desarrolla como un tipo paralelo variado (uno de los tipos más comunes para los oyentes de Purcell; véase el C posteriormente).<br>La corta modulación a re menor proporciona un nuevo y fresco color armónico a la segunda mitad (movimiento armónico incrementado, aunque sin la suficiente organización para ser sentido como ritmo de tonalidad). El largo pedal sobre *Do* al final, proporciona el suficiente énfasis para estabilizar toda la pieza; no se trata simplemente de una cadencia para la segunda mitad, puesto que se extiende dos compases más allá de los doce compases esperados para establecer el equilibrio con la primera mitad. |
| Me | La recurrencia de los puntos más altos del violín sobre el *Do* más agudo (comparar los compases 1 y 4 con 20, 21 y 24) produce una simetría a gran escala ligeramente inexacta.<br>Los puntos más altos interiores sobre *Sol* (frase 3) y *Si*♭ (frase 1a y 2a) proporcionan una serie de límites melódicos variados, es decir, algún movimiento pero no demasiado sentido de dirección. |
| R | Vocabulario de duraciones más bien pequeño: de blanca a semicorchea, con pocos valores con puntillo.<br>Evita la uniformidad estática del ritmo de la superficie por medio de un ascenso gradual de la actividad, aunque percibimos este *crescendo* de actividad más en cada mitad considerada en sí misma (es decir en las dimensiones medias) que como un ascenso de intensidad a lo largo de la pieza considerada como un tono. |
| C | La progresiva intensificación de los procedimientos de textura y contrapuntísticos (ampliamente confirmados por el mayor flujo melódico en la segunda mitad) proporciona un flujo de movimiento consistente. La estabilización armónica, claramente percibida al final, muestra la relación con la gran dimensión.<br>La inversión de los dos motivos iniciales (y también de la dirección de la línea general de descendente a ascendente) que aparece inmediatamente después de la decisiva cadencia en la dominante en el compás 12, confirma la importancia estructural de esta cadencia; la inversión inicia un crecimiento paralelo variado, de longitud aproximadamente igual. Esta combinación de variación temática y tensión armónica crea un movimiento efectivo sin pérdida de unidad. |

**Dimensiones medias**

| | |
|---|---|
| S | El fraseo se hace completamente claro por el intercambio de partes: la figura activa de la textura (línea de la viola de gamba) cambia a los violines y vuelve.<br>A B A<br>A / B \ A<br>B A B<br>(Esta observación atañe al S, únicamente por lo que respecta a la ubicación de la actividad en la textura.)<br>La imitación en *estretto* cambia la textura de 1 + 2 a 1 + 1 + 1 (compases 10 y siguientes) un tejido más activo. |
| A | La cuidadosa gradación de las cadencias articula las frases y las subfrases: vii–I (compases 3 y siguientes), $IV^6$–I (compases 5 y siguientes), $ii^6$–V (compases 7 y siguientes), $ii^6$–V en la dominante (compases 9 y siguientes), V–I en la dominante (compases 11 y siguientes). Estas cadencias aumentan en importancia hasta la mitad, lo que supone una importante influencia direccional.<br>La intensidad contrapuntística aumenta cuando la imitación en *estretto* entre los violines (compases 6 y siguientes) se extiende también a la viola de gamba (compases 10 y siguientes). Un refuerzo similar en la segunda mitad empieza con las entradas en diálogo de los violines (compases 12 y siguientes), volviendo luego a la textura 1 + 2, pero con entrada imitativa del violín II (compás 14) en lugar de terceras paralelas inmediatas, reduciendo esta distancia de imitación de dos pulsaciones a una pulsación (compases 19 y siguientes), involucrando finalmente también a la viola de gamba en el *estretto*.<br>La vuelta inmediata a *Fa* (compás 18) después del *re* menor crea un efecto indeciso y sin dirección (tonalidad bifocal). |
| Me | Cada una de las frases sucesivas se articula claramente por el contraste de grados disjuntos y grandes saltos, siguiendo al movimiento por grados conjuntos (comparar el final del compás 3 con el comienzo del 4).<br>Los cambios de tesitura en cada frase dan un marcado sentido de movimiento melódico más allá de la frase y una larga línea, más equilibrada entre las frases que dentro de ellas. |
| R | Existe un crecimiento general en la actividad de la superficie dentro de cada mitad: comparar el compás 1 (nueve impactos) con el compás 11 (veintidós impactos) e igualmente el compás 13 (quince impactos) con el compás 20 (veintiséis impactos). El diseño rítmico negra con puntillo corchea (un diseño de gran contraste con un efecto característico, de relación 3:1 comparado con la relación 2:1 de negras más corcheas, o de corcheas más semicorcheas) aparece únicamente en los puntos más importantes: en las tres cadencias perfectas (compases 12, 17, 26) y en el clímax de actividad (compases 20 y siguientes: aquí el violín II tiene incluso un diseño de mayor contraste: negra ligada seguida de semicorcheas). |
| C | La amplitud cada vez mayor del fraseo dentro de cada mitad confirma otras fuentes de elevado interés, y además la frase final contiene las configuraciones más amplias de todas, descendiendo desde un *Do* alto a un *Fa* medio, ascendiendo luego majestuosamente otra vez hacia el *Do* durante dos compases y descendiendo con igual amplitud al *Fa* final. |

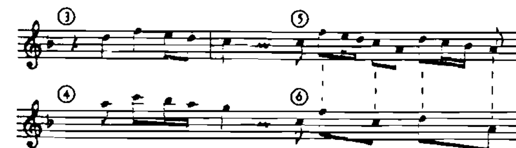


**Pequeñas dimensiones**

| | |
|---|---|
| S | (Observaciones no significativas) |
| A | La orientación contrapuntística básica introduce dobles notas de paso (descendiendo en el compás 4 y ascendiendo en el compás 15); integridad de líneas incluso cuando producen quintas (compás 21); forma del motivo preservada incluso cuando produce un ritmo de acorde rápido e ilógicamente repentino (observar el efecto de las segundas corcheas en los compases 15 y 16) o agudas disonancias entre los violines (compás 19). |
| Me | Sensibilidad hacia el clímax melódico: la secuenciación literal del motivo en el compás 20 hubiera conducido al primer violín hasta el *Re* oscureciendo el efecto del *Do* como clímax y equilibrio, con respecto a los dos *Do* de los compases 1 y 4.<br>Hábil desarrollo melódico: los tres motivos temáticos (negra, corchea y corchea más dos semicorcheas) están interrelacionados: comparar el violín 1 en los compases 3 y 6 con la viola de gamba en los compases 1-6 (véase el ejemplo 9.3). |
| R | Ritmo en gran parte indiferenciado: duraciones repetidas o diseños repetidos de valores, más adyacentes que contrastados.<br>La falta de diferenciación hace que los pequeños cambios sean correspondientemente efectivos, como en la ligera aceleración de las corcheas en los violines y la ligera deceleración de las negras simultáneas en la viola de gamba, que producen juntas una clara articulación rítmica, puestas más de relieve por las blancas en la parte de la viola de gamba al comienzo de las frases 1-3.<br>Varias cadencias muestran una deceleración sistemática: la línea de la viola de gamba en los compases 9 y 11; los violines en los compases 16 y siguientes; la relajación rítmica de toda la textura después del compás 20. |
| C | Superrelación de detalles, particularmente, confirmación de articulaciones por estabilización armónica, detención rítmica gradual, intercambio de textura del material. |

EJEMPLO 9.3.

a) Interrelaciones motívicas



b) Inversiones





**Conclusiones**

Las tablas anteriores proporcionan una base detallada para muchos tipos y niveles de discusión, referidos al primer movimiento de la *Golden Sonata* de Purcell. Sin embargo, para algunos propósitos pueden proporcionar realmente demasiada evidencia. Rápidamente podemos imaginar la dificultad que supondría cualquier intento de llegar a una conclusión general sobre cincuenta movimientos de sonata basada en las correlaciones de sus cincuenta tablas. Para comparar estos cincuenta movimientos (o incluso cinco) necesitamos aislar los puntos sobresalientes del estilo en cada una de las piezas. Para estas refinadas observaciones los rasgos familiares del crecimiento pueden de nuevo ofrecernos apartados funcionales: *Orígenes de la forma* y *Orígenes del movimiento*. A éstos podemos añadir una útil categoría de observaciones comparativas: *Rasgos convencionales* e *Innovadores*. Estos tres apartados pueden usarse ahora para orientar el proceso selectivo en el movimiento de Purcell.

1. *Orígenes de la forma*. La forma de la gran dimensión queda dividida en dos partes, de tal modo que puede ser identificada con los términos familiares de forma a dos partes (bipartita) o forma binaria. De los procesos reales de continuación puede surgir una categoría más informativa: la segunda parte es una copia de la primera parte variada contrapuntística y melódicamente. En las dimensiones medias se aplican los mismos procesos de paralelismo variado, aunque los orígenes de la variación son armónicos y de textura, mientras en las pequeñas dimensiones muchas de las continuaciones son exactamente análogas, es decir, secuencias de pequeños motivos. Purcell obtiene una sorprendente variedad a partir de materiales extremadamente simples, y su coordinación de elementos, especialmente textura y armonía (aunque también actividad melódica y rítmica), en los puntos principales de articulación, parece inusualmente avanzada para un trío-sonata.

2. *Orígenes de movimiento*. Aunque la cadencia central en la dominante establece las expectativas de tensión normales de retorno a la tónica, existe un poder inusual de movimiento que proviene de los tratamientos contrapuntísticos cada vez más elaborados que Purcell inventa para la segunda mitad, culminando en la extendida serie de densas imitaciones que se desarrollan desde el compás 19 en adelante. Dentro de cada una de las mitades, la actividad rítmica aumenta perceptiblemente y el plan armónico fundamental —modulación al V, excursión al VI, y retorno al I— proporciona una dirección más clara. En el interior de la frase la claridad de la dirección melódica equilibra la falta de diferenciación rítmica.

3. *Rasgos convencionales e innovadores*. Una primera audición de la *Golden Sonata* (primer movimiento) de Purcell puede traer a la memoria una serie de características típicas del barroco tales como textura 1 + 2, reiteración de motivos rítmicos, y cadencias con choques de segundas, de forma muy parecida a las sonatas de Corelli. Sin embargo, a cada nueva audición nos vamos dando cuenta de las cualidades individuales de este movimiento sutilmente trabajado. Purcell parece que casi deliberadamente ha elegido un material melódico neutro con el fin de subrayar la variedad de tratamientos que es capaz de inventar: inversión, compresión, *estretto*, dispersión en diálogo, extensión en doble secuencia. Igualmente, es poco corriente el crescendo-de-actividad que se encuentra en la primera mitad y que sobre un nivel ligeramente superior es igualado en la segunda mitad. Artísticamente el toque más satisfactorio puede ser el retorno al *Do* agudo (no escuchado desde el compás 4) en el punto climático del compás 20, asociado con la soberbia graduada reducción en la actividad que encontramos sobre el pedal de dominante estabilizador en el final. Por estas evidencias de concepción a gran escala, Purcell mostró su visión de las cosas que iban a llegar.

# ÍNDICE DE CONCEPTOS

Las páginas precedidas por un asterisco contienen el material más importante de la voz correspondiente. Las letras S, A, Me, R y C se refieren, como en el texto, al sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento.